FILM

CATHERINE SPAAK

Fot. A. Frontoni

• NR 1 (1204) • ROK XXVII • 2 STYCZNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

tydzień w filmie

● **Sejmowa Komisja Kultury i Sztuki, obradując pod przewodnictwem posła Witolda Lassoty, uchwaliła dezyderaty dotyczące działalności Ministerstwa Kultury i Sztuki w dziedzinie kinematografii. Zgodnie z tymi dezyderatami, Ministerstwo miałoby opracować, a następnie przedstawić Komisji program rozbudowy bazy technicznej, przystosowanej do wykorzystania nowych wynalazków w dziedzinie kinematografii (chodzi m. in. o kasety). Inny wniosek zaleca ustalenie zasad współpracy między kinematografią a telewizją w dziedzinie planowania, produkcji i eksploatacji filmów. Pozostałe dezyderaty dotyczą programu rozwoju kin objazdowych, nowych metod rozpowszechniania filmów oświatowych, wreszcie — modernizacji Studia Małych Form Filmowych „Se-Ma-For" w Łodzi. Komisja zaleciła ponadto, by zrezygnowano z planu przeniesienia Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej z Łodzi do Warszawy.**

● **17 grudnia odbyło się zebranie organizacji partyjnej przy warszawskim oddziale Związku Literatów Polskich. Wiceminister Kultury i Sztuki, Aleksander Syczewski, biorący udział w obradach, poinformował, że w przygotowaniu są akty prawne i organizacyjne, zmierzające do lepszego zabezpieczenia materialnych i socjalnych potrzeb środowiska literackiego. M. in. przewiduje się zmianę stawek za prace literackie, wykonywane dla potrzeb filmu, telewizji i radia.**

● **W styczniu odbędą się premiery dwu nowych polskich filmów fabularnych. 4 stycznia wchodzi na ekrany „Trzecia część nocy" Andrzeja Żuławskiego, a 28 stycznia — „Perła w koronie" Kazimierza Kutza.**

„Leon Kruczkowski" reż. Edwarda Czurki

nowi kronikę życia pisarza, jego działalności literackiej i społeczno-politycznej; drugi przedstawia fragmenty głośnych dramatów Kruczkowskiego („Kordian i cham", „Niemcy", „Pierwszy dzień wolności", „Szkice z piekła uczciwych"). O swych spotkaniach z pisarzem mówią: jego żona Jadwiga, Maciej Maciejewski i Stanisław Witold Balicki.

film polski na świecie

● **W grudniu ub. r. odbyły się w Rumunii Dni Filmu Polskiego. Zainaugurowała je premiera „Brzeziny" Andrzeja Wajdy, ponadto wyświetlono „Jarzębinę czerwoną" Ewy i Czesława Petelskich i „Romantycznych" Stanisława Różewicza. Z tej samej okazji zorganizowano też przegląd dawniejszych filmów polskich: „Ewa chce spać" Tadeusza Chmielewskiego, „Ostatni etap" Wandy Jakubowskiej, „Pociąg" Jerzego Kawalerowicza, „Zbyszek" Jana Laskowskiego i „Struktura kryształu" Krzysztofa Zanussiego.**

● **W grudniu zakończyły się w Belgii Dni Polskiego Filmu Animowanego. W programie imprezy znalazły się znane polskie filmy animowane: „Jak to się dzieje" Antonisza, „Apel" Czekały, „Drzewo szczęśliwe" Gębskiego i Halora, „Koń" Giersza, „Klatki" Kijowicza, „Vendetta" Nehrebeckiego, „Wykrzyknik" Schabenbecka, „En face" Sierocińskiego i Wiktorowskiego, „Podróż" Szczechury, „Czar kółek" Urbańskiego, „Fair Play" Zemana i „Don Juan" Zitzmana.**

● **W dniach 26 — 30 grudnia odbył się w Barcelonie I Międzynarodowy Festiwal Filmów Animowanych. Polska zgłosiła „Drogę" Mirosława Kijowicza.**

● **Polska sprzedała do Australii prawa rozpowszechniania dwu filmów fabularnych: „Pana Wołodyjowskiego" oraz komedii „Nie lubię poniedziałku".**

● **Albania zakupiła dwa polskie filmy fabularne: „Tylko umarły odpowie" Sylwestra Checińskiego i „Westerplatte" Stanisława Różewicza.**

● **Telewizja radziecka zakupiła 6 polskich filmów animowanych — w tym odcinki serii „Przygody misia Colargola" i „Zaczarowany ołówek".**

● **Dziewięć odcinków serii „Niezwykłe przygody Marka Piegusa" sprzedaliśmy telewizji francuskiej, belgijskiej, luksemburskiej, szwajcarskiej i kanadyjskiej.**

„Perła w koronie" reż. Kazimierza Kutza

projekty i realizacje

● **W zespole WEKTOR skierowano do realizacji scenariusz Waldemara Podgórskiego „Na krawędzi". Będzie to film szpiegowski, nawiązujący do książki Mariana Rejniaka „Droga z Monachium". Proponowanym reżyserem jest Waldemar Podgórski, operatorem — Mikołaj Sprudin.**

KRÓTKI METRAŻ

● **WYTWÓRNIA FILMÓW OŚWIATOWYCH kontynuuje cykl filmów biograficznych „Sylwetki pisarzy polskich". Najnowszą pozycją z tej serii jest dokument Edwarda Czurki „Leon Kruczkowski". Film rozwija dwa równoległe wątki narracyjne: jeden stanowi kronikę życia pisarza, jego działalności literackiej i społeczno-politycznej; drugi przedstawia fragmenty głośnych dramatów Kruczkowskiego („Kordian i cham", „Niemcy", „Pierwszy dzień wolności", „Szkice z piekła uczciwych"). O swych spotkaniach z pisarzem mówią: jego żona Jadwiga, Maciej Maciejewski i Stanisław Witold Balicki.**

W związku z artykułem Kazimierza Zórawskiego „Sztuka i pieniądze", opublikowanym w nr. 50 FILMU, wyjaśniamy, że autorami filmu „Słupy betonowe" są Krzysztof Nowak i Zbigniew Kamiński, studenci PWSFTiT w Łodzi. Nazwiska Daniela Szczechury, jako opiekuna artystycznego, nie ma w czołówce filmu.

tematy dnia

INNY JANOSIK

Jerzy Passendorfer przygotowuje realizację seryjnego filmu telewizyjnego o Janosiku. Całość będzie się składać z trzynastu godzinnych odcinków. Autorem scenariusza jest Tadeusz Kwiatkowski.

— Nie trzeba chyba nikogo przekonywać — mówi reżyser — *że seryjne filmy telewizyjne o charakterze przygodowym są potrzebne. Ja sam bardzo lubię je oglądać; o upodobaniach naszych telewidzów świadczy ogromne powodzenie wyświetlanych u nas serii zagranicznych, których bohaterami byli Zorro, Wilhelm Tell czy Robin Hood. Serial, który przygotowujemy, będzie polskim odpowiednikiem „Robin Hooda". Wykorzystamy różne motywy z naszych ludowych legend i baśni, zarazem jednakże nawiązujemy do tradycji gatunku, który ugruntował się już w światowej kinematografii. Chcielibyśmy też, by nasz film przypominał swym klimatem klasycznego już dziś „Fanfana Tulipana".*

— Czy będzie to zgodne z podaniami? Zdaje się, że dzieje legendarnego Janosika były bardziej mroczne, ponure?

— Nasz film nie będzie adaptacją legendy. Opowiemy historię naszego własnego Janosika, który żyje na początku XIX wieku.

— A jednak imię Janosika budzi u nas określone skojarzenia. Czy można ignorować legendę, o której słyszało u nas chyba każde dziecko?

— Nie będziemy ignorować legendy. Przeciwnie, nawiązujemy do niej od pierwszych scen filmu. Nasz bohater to młody góral, który otrzymał od rodziców imię Janosika. Któregoś dnia dochodzi do konfliktu między nim a miejscowymi przedstawicielami władz monarchii austro-węgierskiej. Skrzywdzony, postanawia się zemścić; w jakiejś mierze działa pod wpływem legendy, z którą — dzięki swemu imieniu — czuje się powiązany. Tak zaczyna się jego historia. W finale nasz Janosik wpada w ręce władz; żołnierze prowadzą go na stracenie. Wśród tłumu, który przygląda się tej scenie, znajduje się młody człowiek, który wkrótce potem podejmie dzieło skazanego właśnie buntownika. Chcemy raz jeszcze ukazać prawidłowość dziejową: Janosikowie pojawiali się zawsze i pojawiać się będą tak długo, dopóki istnieć będzie ucisk i niesprawiedliwość.

Jerzy Passendorfer

Nasz bohater będzie przypominał legendarnego Janosika głównie takimi cechami, jak odwaga, sprawiedliwość, współczucie dla biednych. Zarazem jednak chcemy wyposażyć go w inne przymioty charakteru: inteligencję, spryt, duże poczucie humoru. O sprawności fizycznej nie wspominam, bo to rzecz oczywista. Krótko mówiąc — ma to być człowiek wesoły, kochający życie, czujący wielką słabość do płci pięknej. Ostateczny kształt tej postaci nada Marek Perepeczko — on bowiem jest odtwórcą głównej roli w naszym serialu.

Związek między Janosikiem legendarnym a filmowym podkreślimy ponadto sceneria. Film będzie realizowany na Podkarpaciu: zdjęcia zaczynamy w kwietniu w Ożcowie, potem kręcimy w Czorsztynie, Niedzicy, nad przełomem Dunajca, wreszcie w okolicach Bukowiny Tatrzańskiej i Zakopanego. Pragniemy ściśle powiązać akcję filmu z podkarpackim plenerem, z tamtejszym lokalnym kolorytem, obyczajami.

— Czy to prawda, że film będzie zrealizowany na taśmie barwnej?

— Tak. Współproducentem serii jest firma kanadyjska, która dostarczy barwnej taśmy Eastmancolor. Gotowy film zostanie przez naszego współproducenta zdubbingowany w języku angielskim i francuskim. Jest więc szansa, że serial trafi do programu zachodnioeuropejskich i amerykańskich stacji telewizyjnych.

— Kiedy zobaczą go telewidzowie polscy?

— Emisję pierwszego odcinka przewidujemy na święta Bożego Narodzenia 1973 roku.

Rozmawiał: ski

Dosiego Roku!

MILCZENIE

Film ten wszedł na ekrany kin japońskich pod koniec ubiegłego roku. Nie był wielkim wydarzeniem, choć jest uważany za utwór ciekawy i bardzo dobrze zrealizowany. Publiczność ogląda go z zainteresowaniem, ale bez nadmiernego entuzjazmu. Krytycy piszą o nim sporo, ale zdania są podzielone. Jest to bowiem film odbiegający zarówno tematem, jak i kształtem formalnym od tego, co ogląda się dziś na ekranach kin japońskich.

„Milczenie" zostało oparte na książce Shusaku Endo pod tym samym tytułem (w przekładzie polskim ukazała się przed kilkoma miesiącami). Endo, współautor scenariusza filmu, debiutował na początku lat pięćdziesiątych. Nazywany jest japońskim Grahamem Greenem, sam jednak powołuje się na pokrewieństwo z Mauriakiem, a nawet z Dostojewskim. Interesuje go przede wszystkim przenikanie cywilizacji, kultur, wartości duchowych Zachodu i Japonii. W swych utworach powraca często do problemu chrześcijaństwa, jako religii uniwersalnej.

Chrześcijaństwo pojawiło się w Japonii w połowie XVI wieku. Przez dwa lata przebywał tu Franciszek Xavier, Hiszpan, jeden z założycieli Zakonu Jezuitów. Tworzono misje, budowano kościoły, liczba katolików szybko rosła, dochodząc do pół miliona. Władcy japońscy nie sprzeciwiali się początkowo rozprzestrzenianiu się chrześcijaństwa. Uważali je nawet za sprzymierzeńca w toczących się wówczas walkach o władzę. Rywalizacja między misjonarzami portugalskimi a hiszpańskimi, nie pozbawiona podstaw obawa, że misjonarze są tylko forpocztą państw europejskich, dążących do opanowania Japonii, oraz chęć utworzenia silnej władzy centralnej — doprowadziły do zakazu chrześcijaństwa. Rozpoczęły się prześladowania, prowadzone z całą bezwzględnością i okrucieństwem. Mimo to przez wiele lat chrześcijaństwo istniało, a misjonarze portugalscy przybywali potajemnie do Japonii.

Bohaterem książki i filmu „Milczenie" jest taka właśnie grupa misjonarzy. Starają się nawiązać kontakt z japońskimi katolikami, służyć im pomocą, podtrzymać wiarę. Centralną postacią jest młody jezuita Rodriguez, który przybywa na wyspy, by rozwikłać zagadkę księdza Perreiry, żarliwego misjonarza i swego wychowawcy. Do Rzymu dotarła bowiem wieść, że Perreira nie zginął śmiercią męczeńską, lecz żyje, wyrzekłszy się wiary. Rodriguez zostaje wkrótce aresztowany przez władze japońskie. Jest świadkiem straszliwych tortur, ludzkich dramatów i tragedii. Nic jednak nie jest w stanie zachwiać jego wiary. Wreszcie dochodzi do spotkania z księdzem Perreirą. To kluczowa scena filmu. Perreira, ubrany w strój japoński, noszący japońskie nazwisko, mający żonę i dzieci, zajmujący się teraz tłumaczeniem książki o błędach i szkodliwości chrześcijaństwa — wyjaśnia Rodriguezowi motywy swego postępowania.

Ilo kto wytrzymuje. Nie wytrzymał jej także ksiądz Rodriguez.

„Milczenie" nie jest jednak tylko przyczynkiem do historii chrześcijaństwa w Japonii; jest także w jakimś stopniu głosem w dyskusji na temat współczesności tego kraju. Kraju, który stał się jedną z największych potęg gospodarczych świata, ale ciągle jeszcze nie odzyskał równowagi duchowej, nie potrafił harmonijnie połączyć swej bogatej tradycji kulturalnej ze zdobyczami współczesnego życia. Jest to jeden z najbardziej fascynujących, jednocześnie zaś jeden z najtrudniejszych i najbardziej nabrzmiałych problemów Japonii. On też skłonił reżysera Masahiro Shinodę („Piękno i ból", „Podwójne samobójstwo") do adaptacji książki Endo.

Nawracanie straciło sens

„Zrozumiałem w końcu jedno, że w tym kraju twoja i moja religia nie zapuszcza korzeni. Japończycy przekształcili i wypaczyli chrześcijańskiego Boga. Nie są w stanie wyobrazić sobie Boga, będącego czymś całkowicie odmiennym od ludzi, nie potrafią wyobrazić sobie bytu ponadludzkiego. Nazywają Bogiem wyidealizowanego i wyolbrzymionego człowieka. Kiedy to zrozumiałem, nawracanie straciło dla mnie sens".

Ten wywód jest przekonywający, ale w pewnym momencie Perreira pokazuje Rodriguezowi blizny za swoimi uszami. To ślady tzw. tortury jamy. Związanego skazańca wiesza się głową w dół; za uszami robi się nacięcia, by krew mogła spływać. Tę próbę ma-

Fakt, że filmowe „Milczenie" nie stało się takim wydarzeniem, jakim mogłoby się stać, wynika z dwóch przyczyn. Pierwszą jest brak szerszego zainteresowania tą problematyką; Japończycy nie pasjonują się na ogół rozważaniami tak ogólnymi, interesują ich raczej konkretne problemy dnia codziennego. Druga to forma: nie jest to bowiem film popularny ani nowatorski, awangardowy. Wielu krytyków japońskich wypomina to Shinodzie, który na początku lat sześćdziesiątych był twórcą japońskiej „nowej fali".

STANISŁAW JANICKI

„Chinmoku", film produkcji japońskiej, reż. Masahiro Shinoda

głosy i *głosy*

POCHWAŁY I KONTROWERSJE

„Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego zeszło wprawdzie z ekranów kinowych, ale w dalszym ciągu absorbuje uwagę krytyki. WSPÓŁCZESNOŚĆ publikuje w ostatnim ubiegłorocznym numerze dwugłos Anieli Kowalskiej i Anny Tatarkiewicz o filmie który — zdaniem redakcji — wywołuje refleksje wybiegające „w stronę szeroko rozumianej problematyki kultury". Obie autorki zajmują się głównie osobą młodego bohatera, inżyniera Wita Brauna.

„W »Życiu rodzinnym« — pisze Anna Tatarkiewicz — mamy do czynienia z dwoma światami: «wielkim» i «małym». W tym pierwszym „mamy do czynienia z krajobrazem wielkoprzemysłowym, z wielkim biurem konstrukcyjnym, z wielkimi nadziejami na przyszłość (dalekie egzotyczne podróże itp.)". Drugi świat to prowincjonalny, zaniedbany i moralnie rozchwiany dom rodzinny bohatera. Wit odcina się „od swej rodziny, od trudnego problemu, jaki ta rodzina przedstawia, ale także od w a r t o ś c i, jakie z nią się wiążą": wraca do „wielkiego" świata. „Jeśli decyzja Wita jest w istocie ostateczna — to, rzecz jasna — twierdzi autorka — jego droga życiowa będzie zapewne odmienna, ale analogiczną wersja klęski, jaką ponieśli jego rodzice". Autorka wątpi jednak w ostateczność decyzji Wita, gdyż w jej rozumieniu „film Zanussiego kończy się z n a k i e m z a p y t a n i a".

W konkluzji czytamy: „Film Zanussiego (...) stanowi arystyczny, a więc wieloznaczny wyraz tych istotnych, aktualnych problemów, jakie stoją przed naszym społeczeństwem, przed naszą kulturą".

Dla Anieli Kowalskiej jest Wit „przykładem nieodwracalnej znieczulicy, sprzężonej ze sprawnie działającym umysłem i wolą. Brak w nim czułości serca, tego sprawdzianu człowieczeństwa".

„Zanussi — pisze autorka w zakończeniu — sam nie wypowiada sądu, czy młody Braun wyłączony w pozytywny nurt twórczej, pionierskiej pracy i wracający doń — po zatrzaśnięciu za sobą drzwi ojcowskiego domu — miał prawo porzucić zwyrodniałą rodzinę. Ukazuje tylko ślady spustoszenia, jakie pozostawili za sobą »aktywni«, zaabsorbowani swą karierą, matka i syn. »Życie rodzinne« Zanussiego to jeszcze jeden film psychologiczny i moralistyczny, operujący poetyką przemilczeń i niedomówień. Film, który sygnalizuje ważki problem humanistyczny, nabrzmiały i zagubiony w wirze rozwoju techniki".

*

„Trąd", debiut fabularny dokumentalisty Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego (nasza recenzja na str. 4), zanim zetknął się z premierową publicznością dał już okazję do kontrowersyjnych wypowiedzi.

Zygmunt Kałużyński (POLITYKA, nr 50/71), który uznaje film za „najlepszy polski kryminał filmowy", uważa, że „mamy do czynienia z rodzajem specyficznym, tak zwanym czarnym, który przenosi się najtrudniej poza obręb przeklętych spelunek Chicago". Jeżeli „zestawienie stylu światowego z naszą rzeczywistością" udało się młodemu debiutantowi, to — zdaniem krytyka „może z tego powodu, że w formułę importowaną, w ostrych konturach, wstawiono niemniej ostre, czyli typowe, czyli prawdziwe, obserwacje z naszego życia" I dalej: „Właśnie obserwacje z naszego terenu dają filmowi życie. Są to nie tylko wybrane akcenty (...) ale jest to jeszcze owo pulsowanie, wyczuwalne w całym filmie, które decyduje o dynamice kryminału. I ono również bierze się tym razem z autentyki (...) Reżyser postarał się, by klimat wrośnięty był w akcję jednorodnie i na ogół powiodło mu się. Dzięki czemu »Trąd« jest też filmem o Wrocławiu, o jego zakątkach, o jego ludziach, o jego rytmie flegmatycznym, lecz żywotnym; jeżeli słyszymy czasem, zapewne nie bez powodu, że Wrocław jest miastem barwnym, lecz dzikim i niespokojnym, to oglądając »Trąd« możemy się o tym rzeczywiście przekonać".

Natomiast Stanisław Grzelecki (ŻYCIE WARSZAWY, nr 299/71, felieton „Trędowata gwiazdka") godzi się wprawdzie na sięganie „po znakomite formuły amerykańskie", jednakże do filmu odnosi się z rezerwą. Niepokoi go bowiem „fascynacja gatunkiem, formą, warsztatem, postaciami, przy całkowitym braku choćby jednego słowa oceny samych zjawisk, o których mówi film. Nie wystarczy albowiem wrażenie, które na widzu wywiera (...) Oto ostatnia scena tego filmu: zmasakrowany przez bandę, męski, dramatyczny bohater filmu, Czermień, unosi ku nam zalaną krwią twarz, a członkowie gangu znikają (...) Męski bohater nie znalazł »wspólnego języka« z siłami porządku, a siły porządku nie są poinformowane. Gdzieś w ponurych zaułkach, na peryferiach pięknych, uśmiechniętych dzielnic Wrocławia znowu znajdą trupa?"

I dlatego — kończy Grzelecki „film »Trąd« jest — gdy idzie o walory formalne — filmem naprawdę dobrym. Tyle że jest filmem przygnębiającym".

KAPPA

BOŻENA JANICKA

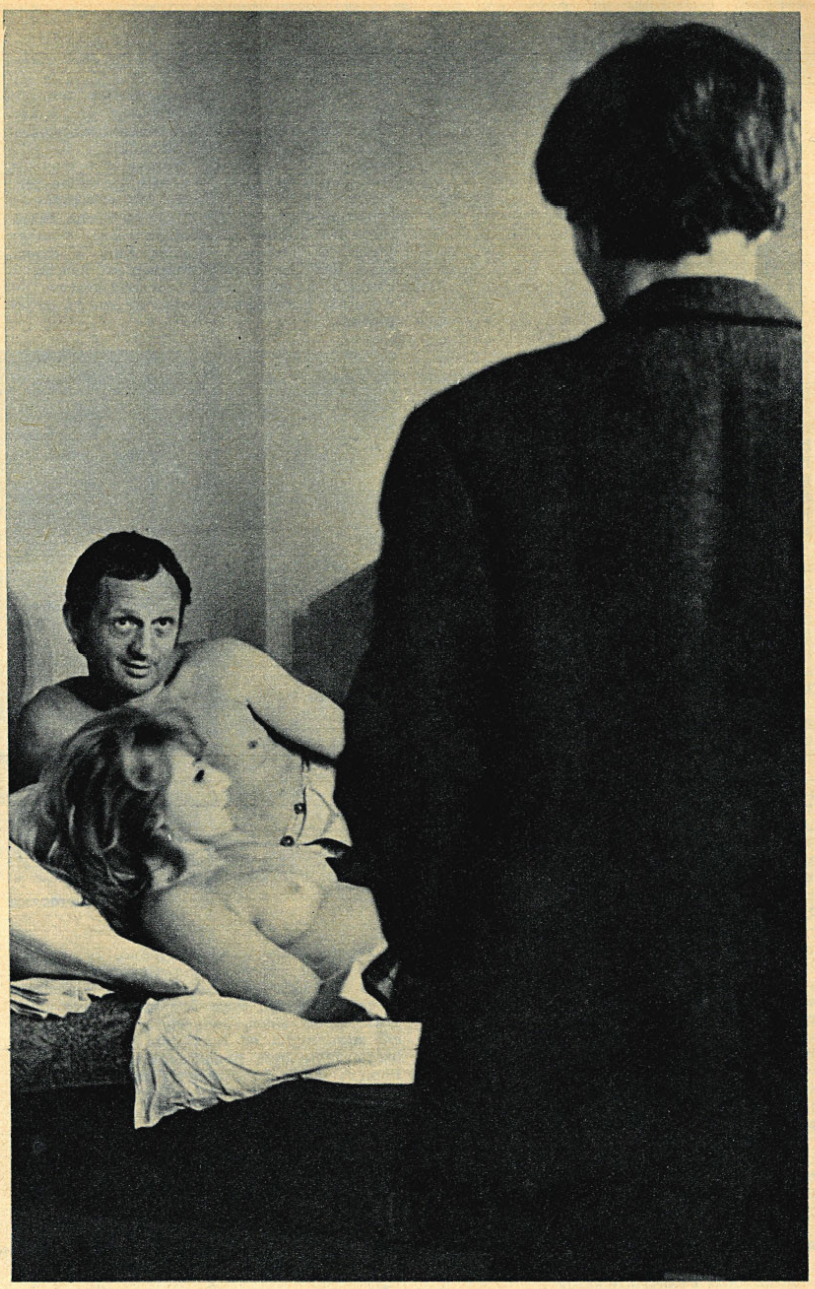
ZORRO LECZY TRĄD

Afera, wokół której osnuta jest akcja „Trądu", zdarzyła się kilka lat temu we Wrocławiu; 15 i 16-letnie dziewczęta, właściwie jeszcze dzieci, były zbiorowo gwałcone, szantażowane i zmuszane do nierządu. „Trąd" jest filmem zbudowanym według reguł „czarnej" odmiany kryminału, zasadzających się na tym, że ofiara jest niewiele więcej warta niż prześladowcy, policjanci mało różnią się od przestępców, zaś animator wydarzeń, „jeden-przeciwko-wszystkim" — jest postacią równie dwuznaczną, jak reszta. Właśnie połączenie drastycznej rzeczywistości i reguł przyjętego wzorca wywołuje dręczące uczucie niepokoju.

Zgodnie z prawidłami gry, motorem akcji jest samotny bohater o niezbyt chwalebnej przeszłości; po odsiedzeniu czterech lat w więzieniu zdecydowany jest więcej tam nie wracać. Zaplątuje się w aferę przez przypadek: wezwany przez milicję, orientuje się, że szukają właściwie jego brata. Nieświadom jeszcze o co chodzi, w wędrówkach przez wielkomiejskie przedpiekla zaczyna szukać brata, by ratować go przed więzieniem. Widzowie orientują się dosyć szybko, że poszukiwany braciszek jest wyjątkowo paskudną odmianą kanalii; i tak prędzej czy później skończy w kryminale, co, sądząc po starszym bracie, może mu wyjść jedynie na zdrowie. Grozą zaczyna przejmować raczej los jego ofiar. W tym miejscu wypada zapytać: czy nie o taką właśnie reakcję autorom chodziło? Tytuł filmu, jednoznacznie wartościujący wydarzenia, pozwala przypuszczać, że zamiary publicystyczne nie były autorom obce.

Jeśli miał to być zaangażowany kryminał, autorom chodziło zapewne o wykorzystanie jednej z właściwości „czarnego" filmu kryminalnego, występującej także w filmie społecznym: z obu tych filmów widz powinien wyjść zaniepokojony. Nikt mu na końcu nie pokazuje, że porządek został przywrócony przez powołane do tego instytucje, a więc on, widz, może spać spokojnie.

W tym przypadku taki chwyt publicystyczny nie ma chyba sensu. Trąd jest ciężką chorobą społeczną i musi być leczony przez fachowców. Ani Zorro tu nic nie pomoże, ani my, widzowie. Niezależnie od tego o co chodziło — tylko o kryminał, czy także o zaalarmowanie społeczeństwa — ukazując na ekranie sprawy tak drastyczne, wywołujące ostre uczucie sprzeciwu, bije się na alarm. Zaalarmowany coś musi zrobić, w jakiś sposób ustosunkować się do tego, co widzi. Po obejrzeniu „Trądu" nie ma pojęcia, czego od niego chcą. Pokazali mu zorganizowaną przestępczą bandę, która budzi w nim lęk, niemrawo pracującą milicję, która się właściwie nie liczy, i stracenca z brzytwą, który walczy w pojedynkę i ponosi klęskę. Przeciętny widz do roli Zorro się nie nadaje, zresztą nie znalazłby dojścia; usłyszał wyraźnie, że milicję prosić o pomoc nieładnie, bo kto to robi — ten jest kapusiem; jeśli wyszedł z kina przerażony, a na domiar złego ma dorastającą córkę, pozostaje mu tylko jedno: zamknąć się w domu na klucz.



Przestępcy i jeden sprawiedliwy

Czy bohater filmu powinien więc być kapitanem Sową? Coś by przynajmniej zdziałał, choćby tyle, żeby uratować nasze poczucie bezpieczeństwa. „Trąd" dotknął zjawisk, z którymi społeczeństwo prywatnymi siłami poradzić sobie nie może, musi działać przy pomocy powołanych do tego instytucji. Dodatkową komplikacją bywa tu fakt, że ofiara milczy, podczas gdy jedynym ratunkiem jest dla niej zwrócenie się do milicji. Podejmując podobny temat, nie można chyba z tym wszystkim się nie liczyć.

Przy tych generalnych zastrzeżeniach, w granicach przyjętej konwencji film jest w zasadzie dobrze zrobiony. (Jaskrawym błędem jest tylko kłamliwy lament matki uwiedzionej dziewczyny i scena zabawy w klubie studenckim, która w tej formie nie mogłaby się rozegrać, chyba nawet w domu publicznym). Charakterystyczny obyczaj, twarze bohaterów, miejsca, gdzie rozgrywa się akcja, wtopione w wielkomiejski pejzaż Wrocławia, sprawiają wrażenie autentyku. Zrobiliśmy więc „czarny" kryminał, który na swój sposób się udał. Trzeba penetrować najbardziej nawet brutalną rzeczywistość, posługując się wszelkimi możliwymi środkami. W przyszłości warto byłoby jednak z większą wyobraźnią dobierać tematy, które się na „czarny" kryminał nadają!

„Trąd" (Polska), reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki

DWOJE

MIĘDZY WCZORAJ A JUTRO

Muszę się przyznać, że zawsze ze zniecierpliwieniem przyjmowałem wybrzydzania krytyków filmowych nad tym, co zwykło się nazywać „teatralnością". Jest to bowiem z reguły zarzut (jeśli nie wyzwisko) wobec filmu. A przecież, kiedy się bliżej przyjrzeć, idzie tu w istocie rzeczy nie o jakieś subtelności środków specyficznych dla teatru, nie o zasady budowy dramaturgicznej, lecz po prostu o to, że z ekranu dużo się gadało.

Nie zawsze musi to być takie fatalne. Czy zresztą bez udziału słowa da się zbudować pełny portret psychologiczny człowieka; czy ma jakiś sens wprowadzanie do kina jakichś szczególnych restrykcji w tym zakresie? Czy warto się wreszcie trudzić tylko w imię jakiejś dogmatycznej „czystości gatunku"? W sztuce liczyło się zawsze to, co było odrzuceniem klasycznych reguł. Wydaje się, że to spory przebrzmiałe, rozstrzygnięte już w okresie zwycięstwa filmu dźwiękowego nad niemym, a jednak wciąż powracają. Wykazała to m. in. niedawna dyskusja o filmie dokumentalnym: obrońcy „czystego kina" sądzą, że zbytnie eksponowanie słowa godne jest co najwyżej telewizji i dla niej właśnie specyficzne. Gdyby jednak zrezygnowano z wielkich partii po prostu mówionych z ekranu, z całych partii dialogu „w stylu teatralnym", cóż by zostało z tak znakomitych filmów, jak... Czy trzeba wyliczać?

Sądzę, że z okazji ukazania się na naszych ekranach filmu „Dwoje na huśtawce" — tym razem można spodziewać się uruchomienia znanej maszynki myślowej („film zły, bo teatralny"). Nie jest to jednak przykład najbardziej przekonywający; po prostu tutaj się dużo mówi, bo się mówiło także w zaadaptowanej na ekran sztuce Gibsona. Dokonane to zresztą zostało w sposób pełen skromności.

Czy skromność jest dobrym określeniem? Ktoś inny nazwałby ją brakiem ambicji, ale nie przesadzajmy; przecież jeśli realizator filmowy podejmuje próbę przekazania czyjegoś dzieła czy choćby pomysłu, to dlatego, że je sobie ceni. A zatem nie obowiązuje go „nowe odczytanie", oryginalność, sprowadzająca się często, mówiąc brutalnie, do wykoślawiania pierwowzoru. Toteż jeden ze stereotypów krytycznych: chwali się takich adaptatorów, szczególnie teatralnych, którzy umieli odwrócić do góry nogami pierwotną myśl sztuki, a przecież, jeśli tyle mają inwencji, niech się popisują realizacjami oryginalnymi. W tym więc sensie doświadczony amerykański reżyser Robert Wise okazał się człowiekiem skromnym, dopuścił bowiem do głosu Gibsona i jego bohaterów.

Inna rzecz, czy film zyska takie samo powodzenie, jakie miała niegdyś sztuka (pamiętamy: inscenizacja Andrzeja Wajdy, kreacje aktorskie Cybulskiego i Kępińskiej), skoro realizacja nie grzeszy zbytnią inwencją. A jednak ten „koncert na dwoje aktorów i telefon", jak ktoś nazwał sztukę Gibsona, rozegrany w różnych tempach i na rozmaitych instrumentach, jest na ekranie wystarczająco subtelny, by zainteresować wybredniejszego widza i wystarczająco melodramatyczny, by spowodować ruch przed kasami. Traktuje o miłości, ale w sposób nieszablonowy: ważne jest tu bowiem nie tyle rozwijające się uczucie, ile jego, że tak powiem, sąsiedztwo. Stara tradycja literacka każe bowiem, by miłość była czymś, co zjawia się i rozkwita na pustkowiu. Miłość w „Dwoje na huśtawce" przypomina raczej jednego z pasażerów w zatłoczonym tramwaju: obok są inni, potrącają, przesuwają, znikają. Stąd zagmatwanie, huśtawka. Stąd także poczucie bardzo głębokiego zanurzenia konfliktu we współczesność.

Film ten nie ma właściwie ani początku, ani końca. Równie ważne jest jednak, co dalej stanie się z bohaterami, jak i ich przeszłość, ta sprzed początkowych kadrów filmu. Dramat staje się dzięki temu bardziej przejmujący, jak „opowieść z życia", a nie ekranowa kreacja.

Sprzyja temu i zamierzona szarzyzna tego, co przed kamerą: stare narzuty na tapczan, ciasny kącik kuchenny (czujemy niemal swąd przypalonego mleka); bohater nie ma nawet gdzie położyć kapelusza — rzecz więc w stylu tej tradycyjnej solidności naturalistycznej, która może być artystycznie jałowa, ale która może też bardzo sprawnie służyć dramatowi. Tym bardziej że, na dodatek, twarze bohaterów wcale nie są fascynujące. Ludzie banalni, w swojej potoczności i brzydocie budzący raczej współczucie dla swych życiowych rozterek, niż sympatię, tak ponoć niezbędną dla kontaktu między widownią a ekranem. Jeśli idzie o Shirley Mac Laine, to już tradycyjnie powtarza się w recenzjach z różnych jej filmów zdziwienie zaskakującym połączeniem brzydoty i pospolitości z niespodziewanym urokiem kobiecym. Tutaj przeważa pospolitość i zapewne reżyserowi, a może i tej wybitnej aktorce nawet o to chodziło, A jednak trudno pozbyć się wrażenia jakiegoś dystansu wobec postaci, tym bardziej przecież iracjonalnego, że i Mac Laine i Robert Mitchum brawurowo podają efektowny dialog, bez zarzutu rozgrywają trudne sceny, gdzie trzeba umiejętnie łączyć liryzm ze specyficzną rodzajowością.

Może to wszystko jest echem dosłowności, która tak bardzo chce być realistyczna? Często tak zresztą bywa; nie dowierzamy właśnie temu, kto nas zbyt gorliwie przekonuje.

TADEUSZ ROBAK

Dwoje aktorów i telefon
Shirley Mac Laine i Robert Mitchum

„Dwoje na huśtawce" (USA), reż. Robert Wise

Co na ekranach w 1972 ?

Zgodnie z tradycją, spoglądamy znowu na hipotetyczny repertuar rozpoczynającego się roku. Staramy się zapamiętać tytuły filmów naszych ulubionych twórców lub po prostu te tytuły, „o których się mówiło".

JERZY PŁAŻEWSKI

Czy filmów będzie dużo? Zakłada się, że liczba premier pozostanie niezmieniona, czyli ułoży się gdzieś między 175 a 180. Dużo to, czy mało? Zamrożenie ilości premier uniemożliwia realizację zalecenia sejmowej Komisji Kultury, aby wyraźniej rozdzielić w praktyce repertuar rozrywkowy, przeznaczony przede wszystkim dla widza młodego i masowego, od repertuaru adresowanego do wybrednej, znającej się na filmie publiczności. Znawcy obliczają, że dla urzeczywistnienia takiego rozsądnego paralelizmu brak nam 20—25 filmów rocznie.

Poza ilością interesuje nas aktualność naszych premier. Ma bowiem znaczenie i psychologiczne, i wręcz finansowe, czy polska premiera odbywa się w rok czy w pięć lat po prapremierze danego filmu i jego festiwalowych triumfach. Otóż ta dziedzina nadal domaga się reform. Przeciętna oczekiwania na film z krajów kapitalistycznych — już dotychczas bardzo znaczna — uległa chyba dalszemu wydłużeniu. Tak ważne filmy, jak „Droga Mleczna" Buñuela, „Rachel, Rachel" Newmana, „Czas wilków" Bergmana, „Teatrzyk pana i pani Kabal" Borowczyka — zakwalifikowane w roku 1969, a zrealizowane niekiedy jeszcze wcześniej, także i w tym roku nie wejdą na polskie ekrany. Prawda, będzie również kilku „rekordzistów": ze znaczną szybkością zaprezentują się nam „Posłaniec" Loseya, „Dodes'ka-den" Kurosawy czy „Nieznany Wenecjanin" Salerno, ale tych jaskółek powinno być więcej.

CZOŁÓWKA WYBITNYCH

Oczywiście, wszelkie zestawienia ogólne nie mówią prawie nic o jakości, która jest najważniejsza. Przejdźmy więc do konkretnych dzieł, czyniąc doroczne zastrzeżenie, że plany to rzecz elastyczna.

Otóż przy bliższym wejrzeniu sprawa filmów wybitnych i głośnych przedstawia się na ten rok doskonale. Według moich prywatnych kryteriów bywało ich w latach 1968-69 kilkanaście, na ten raz doliczyłem się ich najpierw 34, a potem — po bardzo surowej selekcji — zdołałem ograniczyć tę ilość do 20. W grupie filmów frapujących tematycznie wysunąłbym na czoło głośnego triumfatora z Cannes **„Śledztwo w sprawie obywatela, będącego poza wszelkim podejrzeniem"** Petriego, z wyborną kreacją Giana Marii Volonté. Oto najlepszy przykład upolitycznienia się filmów zachodnich, wplatania głównych niepokojów naszej epoki w historie prywatne i gatunki sensacyjne (film Petriego można by w końcu określić również jako „kryminalny"). To studium faszystowskiego „zatrucia się władzą" jest równocześnie wnikliwą historią charakteru, która trzyma w niesłabnącym napięciu.

„Czyż nie dobija się koni?" Pollacka jest z kolei świetnym dowodem społecznego odrodzenia filmu amerykańskiego, który coraz skuteczniej zrywa z landrynkową estetyką „fabryki snów". Prawda o Wielkim Kryzysie wyrażona została poprzez maraton tańca, symbol taniej nadziei łatwowiernych: jedna dekoracja, jeden temat, jedna forma ruchu przez cały film, a mimo to zdumiewający skutecznością okrzyk protestu.

Słynny Visconti kontynuuje swym **„Zmierzchem bogów"** kino wielkich wymiarów, kapiące bogactwem pomysłów i operowymi efektami, które w apokaliptycznym temacie wsparcia Hitlera przez kapitał nadreński są znacznie bardziej na miejscu niż np. w intymnym konflikcie jednej toskańskiej rodziny.

Nagrodzona w Cannes **„Miłość"** Makka jest jednym z najwybitniejszych filmów socjalistycznych ostatniej doby. Autobiograficzny tekst Tibora Déry — o intelektualiście skazanym w latach pięćdziesiątych na podstawie fałszywych oskarżeń — posłużył do zbudowania przejmującej opowieści. O stosunku dwóch kobiet do bohatera (prawie nieobecnego w filmie), jego matki i jego żony, mówi się tylko pośrednio, przez stosunek tych kobiet wobec siebie. Dyskretne i silne.

Podobną dyskrecją odznacza się **„Ona i on"** Haniego, gdzie wielkie kontrasty społeczne współczesnej Japonii wyrażone zostały środkami niemal kameralnego melodramatu. Podobny temat zwrócił uwagę Kurosawy, który od swych samurajów w ukrytych fortecach przeszedł wyjątkowo na realny grunt odrażających slumsów Tokio. W **„Dodes'ka-den"** objawia sie nam nowy Kurosawa, mniej dbały o jedność formy, zmieniający co moment nastroje i konwencje, byle zamanifestować swą współczującą solidarność z cichymi i pokornego serca.

O **„Fahrenheicie 451"** Francuza Truffauta wiadomo, że w fikcyjnym państwie przyszłości, gdzie najwyższą zbrodnią jest posiadanie książek, piękna Julie Christie nawraca policjanta Oskara Wernera na książkową wiarę. Film ten wchodzi już wkrótce na ekrany.

Natomiast **„Moja noc u Maud"** innego Francuza Rohmera może się na pozór wydać staroświecka. Forma tu tradycyjna, dosłownie opisowa; bohater niby niemodny, nie zabiega o rekordy aktywności seksualnej, cytuje natomiast Pascala, zapamiętale dyskutuje o sensie życia, odpowiedzialności i wierności. Film jest pasjonujący.

Nieoczekiwanie najgłębszy film o wpływie sztuki na życie, o odpowiedzialności współczesnej kultury, przychodzi z Rumunii: **„Rekonstrukcja"** została podpisana przez reżysera Pintilie. Rzadko bywa, aby banalna i bardzo autentyczna historyjka z kroniki milicyjnej otwierała podobnie rozległe horyzonty.

A oto rozpaczliwa spowiedź Kazana, tureckiego Greka, który ojczyzną z wyboru uczynił Amerykę: w **„Układzie"** (bestseller minionego sezonu księgarskiego w Polsce) autor środkami filmowymi dodał gęstości owym rozterkom dobrze urządzonego intelektualisty, odmawiającego ustami Kirka Douglasa tych kompromisów, które zawierał sam Kazan.

Kino Jugosławii zdaje się mniej przenikliwe od naszego, gdy mówi o partyzantce, ale bardziej — gdy wnika w konflikty okresu rodzenia się władzy ludowej. Takim kinem brutalnym politycznie, nie uznającym tabu, przykrym i odważnie mądrym są **„Kajdanki"** Papića.

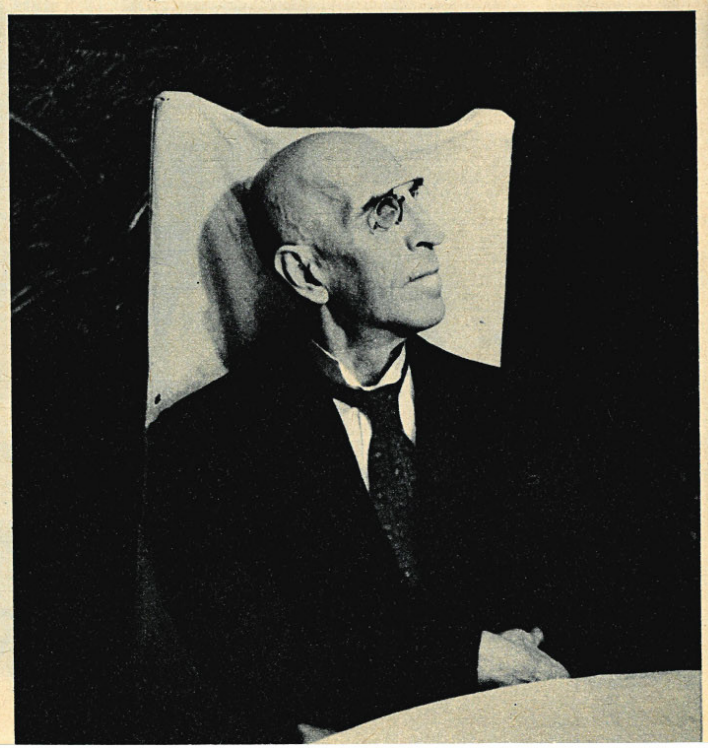
Wreszcie typ filmu o walce proletariatu przypomina w **„Adalenie 31"** Widerberg — najbardziej socjalnie wyczulony z młodych Szwedów; czyni to w sposób rewelacyjnie ludzki, komunikatywny, wzruszający.

MISTRZOWIE I ODNOWICIELE

Przechodząc do grupy filmów o frapującym warsztacie, spostrzegamy, że większość należy tu do dzieł romantycznych i romantyzujących, uwznioślających zwykłe ludzkie gesty i szarość przedmiotów. Choć, skądinąd, trudno tu może o film gruntownie odnawiający dotychczasowy język filmowy.

„Waleria i tydzień cudów" Jireša to dowód zboczenia niegdysiejszej „szkoły praskiej" na tory urojeń, zwidów i majaczeń, subtelnie, w każdym razie adekwatnych wobec świata doznań dziewczynki, która staje się kobietą. Podobny zabieg poetyzacji czy nawet symbolizacji opowiadania wprowadził w swoim **„Białym ptaku z czarnym piętnem"** Rosjanin Iljenko, zrobił to jednak dla wykazania, że może to być pożyteczne dla epiki, dla historii, dla konfliktu społecznego. To ważne, bo Iljenko jest forpocztą najciekawszego może nurtu kina radzieckiego, któremu bezpodstawnie zarzucano pięknoduchostwo. W gruncie rzeczy podobne jest doświadczenie Bologniniego w **„Metellu"**, który za pomocą pro-

Radziecka klasyka
„Dwanaście krzeseł" reż. Leonida Gajdaja



zy Pratoliniego mówi o trudnych narodzinach ruchu robotniczego w dziewiętnastowiecznej Florencji; wytworna stylizacja plastyczna i sentymentalizm wątku miłosnego nie osłabiają, lecz wzmacniają przesłanie całości dzieła.

Grupę następną tworzą filmy, których temat nabrał doniosłości wyłącznie przez mistrzowską realizację. Tak jest na pewno z **„Na samym dnie"**, londyńskim filmem Skolimowskiego, gdzie dojrzewanie uczuciowe młodego chłopca, pracownika podrzędnej łaźni, pokazane zostało w paśmie obrazów quasi — codziennych, jednak wyostrzonych znaczeniowo do którejś tam potęgi. Podobnie z Mallem, którego **„Błędny ognik"**, z lunatyczną kreacją Maurice Roneta, konsekwentnie stopniuje wykruszanie się świata nałogowca, stojącego u progu decyzji samobójstwa. Wreszcie **„Posłaniec"** Loseya, Grand Prix ostatniego Cannes: poza zdumiewająco nową koncepcją czasu przyszłego w narracji teraźniejszej, głośny autor proponuje nam historyjkę z pozoru akademicką, tradycyjną, która dopiero w konkluzji ujawnia przewrotnie swą dwuznaczność.

Po stronie „środków ostrych", przybierających coraz bardziej na znaczeniu, mamy przede wszystkim jedną z największych niespodzianek roku, kubańskie **„Dni święconej wody"** Gomeza, jedynego (!) reprezentanta Ameryki Łacińskiej. Jarmarczna pstrokacizna barw barbarzyńskich i prymitywnych stanowi właściwą tonację dla portretu zababonnej wieśniaczki (nagroda aktorska dla Idalii Anreus na ostatnim festiwalu w Moskwie), która na jeden sezon stała się tragicznym bożyszczem swego ludu.

ROZMAITOŚĆ AMERYKANÓW

Resztę repertuaru, w telegraficznym skrócie, ująć wypada geograficznie, choć w epoce współprodukcji i reżyserskich wojaży tzw. narodowość wielu filmów bywa umowna.

Grupą najbardziej znaczącą pod względem jakości będą chyba Amerykanie. Obserwujemy tu zarówno, jak temat szeroko otwarty na życie (terror Czarnych Panter w **„Bądź w porcie nocą"** Aurthura) układa się w tradycyjny gatunek sensacyjny, ale i proces odwrotny — gdy gatunek tradycyjnego westernu zostaje (w **„Niebieskim żołnierzu"** Nelsona) rozsadzony przez pasję demaskatorską i sięga rangi pamfletu politycznego.

Najwięcej tu jednak kameralnego realizmu i psychologizmu, często nicią Ariadny prowadzącego od przeżyć indywidualnych do zjawisk ogólnych. Wymieńmy takie filmy, jak **„Pamiętnik szalonej gospodyni"** Perry'ego, **„Spacer w jesiennym deszczu"** Greena (warto zobaczyć, choćby dla koncertu aktorskiego Ingrid Bergman — Anthony Quinn), **„Serce to samotny myśliwy"** Millera według głośnej powieści Carson McCullers, **„Dwoje na huśtawce"** Wise'a z genialną Shirley Mac Laine czy faulknerowskich **„Koniokradów"** Rydella.

Ameryka to także rzetelna filmowa rozrywka; Amerykanie są tu niemal monopolistami. Tak jest oczywiście z westernami, z których zobaczymy naerotyzowaną **„Balladę o Cable'u Hogue"** Peckinpaha i **„Przewrotnego faceta"** Mankiewicza z Henry Fondą. Tak jest z musicalami, których mistrz, Gene Kelly, za **„Pośredniczką matrymonialną"** Wildera, pokaże nam swą **„Hello, Dolly!"**, z nieznaną jeszcze w Polsce Barbrą Streisand. Tak jest wreszcie z monumentalnym widowiskiem pseudohistorycznym, które reprezentować będzie **„Kraina faraonów"** Hawksa.

Także tam, gdzie nie mają monopolu, pokażą Amerykanie pozycje znaczące. W komedii — inteligentna „science-fiction" **„Charly"** Nelsona. W sensacji — imponujące **„Lotnisko"** Seatona, gwóźdź kasowy sezonu. W rekonstrukcji wojennej — **„Tora! Tora! Tora!"** Fleischera, z ogromnym rozmachem dokumentujące Pearl Harbour, największą klęskę amerykańską.

FRANCUZI I WŁOSI

Ciężar gatunkowy produkcji francuskiej wydaje się niższy, ale i tu znajdujemy rzeczy wybitne. Choćby **„Dzikie dziecko"** Truffauta, film oparty na fakcie historycznym: w roku 1798 odnaleziono chłopca wychowanego w lesie z dala od ludzi. Ten sam reżyser zakończy cykl „Czterystu batów" i „Skradzionych pocałunków", wplątując kolejno swego bohatera (Jean-Pierre Léaud!) w **„Małżeństwo"**. Inny wódz „nowej fali", Godard, zaprezentuje **„Dwie albo trzy rzeczy, które wiem o niej"** (Marina Vlady gra ekspedientkę-prostytutkę, ale film mówi o współczesnym społeczeństwie francuskim).

Dwa kulturalne melodramaty pozwolą sobie nieco pomoralizować: **„Zaproszona"** Włocha De Sety, o kunsztownej konstrukcji, i zwłaszcza **„Dom państwa Bories"**, którego reżyser i redaktor ekskluzywnych „Cahiers du Cinéma", Doniol-Valcroze, idzie tu pod prąd modnej seksofali. Cayatte poczęstuje nas historią sądową **„Umrzeć z miłości"** — cała Francja żyła przez dwa tygodnie tym procesem nauczycielki, skazanej za romans ze swym nieletnim uczniem. Chabrol natomiast, który laury nowofalowego wieszcza zamienił na etat francuskiego Hitchcocka, zechce napędzić nam strachu swym wiejskim **„Rzeźnikiem"**.

Na froncie komedii — oczywiście Louis de Funès, aktor o najgłośniejszej dziś w Europie vis comica. Będzie nas zabawiał w **„Zwariowanym weekendzie"**, **„Wielkiej wędrówce"** i **„Człowieku-orkiestrze"**, nie najmądrzejszych, ale chyba najśmieszniejszych komediach roku. By zaś nie rdzewiała szpada Fanfana Tulipana — postara się o to Belmondo w **„Małżonkach z roku II"** Rappenau, do fechtunków dodając dużo złośliwego humoru.

Włosi ustąpią Francuzom liczebnie, ale przewyższą ich chyba znaczeniem. Wymieńmy tu od razu **„Ludzi przeciwko sobie"** Rosiego, gorzką epopeję pacyfistyczną z pierwszej wojny. Jeszcze odleglejsza, garibaldzka historia posłuży współczesnym wnioskom w niekonformistycznych **„Wydarzeniach w Bronte"** Vanciniego. Nieznany jeszcze u nas Bertolucci podejmie w **„Strategii pająka"** problem mitu bohaterstwa na tle epoki faszyzmu, zbliżając się do kręgu zainteresowań „szkoły polskiej".

W tematyce współczesnej — inny Włoch, Damiani, w dramacie sensacyjnym **„Piękna nie chce milczeć"**, ukazuje opór kobiety włoskiej przeciw prawom narzuconym przez mężczyzn. Rossetti w **„Zbrodni w klubie tenisowym"**, opartej na opowiadaniu Moravii, dotyka palącej sprawy konfliktu pokoleń w społeczeństwie neokapitalistycznym. Niebanalna sytuacja jeńca wojennego, który pozostawił swą włoską rodzinę i założył inną w Związku Radzieckim, zafascynowała wielką kiedyś parę autorską, De Sikę i Zavattiniego; ich **„Słoneczniki"**, z Sophią Loren, Marcello Mastroiannim i Ludmiłą Sawieliewą, wzruszają wprawdzie, ale też i gubią w łatwych wzruszeniach niejeden ciekawy aspekt szczególnej sytuacji.

Ze studiów czysto psychologicznych większe wrażenie zrobił na mnie **„Nieznany wenecjanin"** Salerno; chodzi o nostalgiczne spotkanie kochanków w zimowej Wenecji, tak się rozpadającej, jak ich dawna miłość. Natomiast **„Ostia"** Cittiego, według scenariusza Pasoliniego, usiłuje gorszyć nas tezą, że plebejusze (właściwie lumpy) też potrafią być piekielnie pokręceni moralnie. Tragikomedii Scoli **„Dramat zazdrości"**, ze świetnym Mastroiannim i Moniką Vitti (ewentualność „miłości grupowej" wśród robotników), nie bierze się zbyt serio. Natomiast inny dyplomowany komediograf, Germi, rozczarowuje nieco swym sielskim **„Serafinem"**.

Inny Kurosawa
„Dodes'ka-den"

KINEMATOGRAFIE SOCJALISTYCZNE

W obszernej grupie radzieckiej zwraca uwagę eksperymentalny film biograficzny Szengelaji **„Pirosmani"**, o malarzu-prymitywiście tbiliskim. Jak zwykle, sporo tu ekranizacji klasyki. Andriejowi Konczałowskiemu po „Szlacheckim gnieździe" udał się z kolei **„Wujaszek Wania"**, głównie dzięki nowoczesnej kreacji Smoktunowskiego w roli tytułowej. Innym tematem czechowowskim jest **„Temat na niewielkie opowiadanie"** Jutkiewicza, z bardzo rosyjską Mariną Vlady. W odmiennej tonacji utrzymana jest adaptacja też już klasycznych **„Dwunastu krzeseł"** Ilfa i Pietrowa, dokonana przez Gajdaja. Wreszcie odkryty dla kina Bułhakow posłużył Ałowowi i Naumowowi dla ekranizacji dyskusyjnej, ale miejscami znakomitej **„Ucieczki"**, która chyba po raz pierwszy przyniesie obraz wojny domowej oczyma strony białej.

Szkoda, że po stronie współczesności znacznie mniej jest do zanotowania. Chyba tylko **„Olesia"** Iwczenki, o pięknej „czarownicy" z błot poleskich i zakochanym w niej myśliwym z miasta. Wymieńmy jeszcze **„Młodych"** Mos-

Dalszy ciąg na str. 10

Mówi

Boris Czirkow

– Urodziłem się w niewielkim uralskim mieście Ulinsku — mówi odtwórca tytułowej roli w głośnym filmie „Maksym" Kozincewa i Trauberga. — Skończyłem niedawno 70 lat i nie potrzeba dużej wyobraźni, by zorientować się, że nasze życie było w tamtych czasach niezmiernie ubogie, zwłaszcza pod względem kulturalnym. Jedyną rozrywką był teatr amatorski, który grywał dwa – trzy razy w miesiącu. Pamiętam, że któregoś dnia zjawili się w naszej szkole dwaj czołowi „artyści" tego teatru, lekarz i naczelnik poczty, i zapytali kto z nas najlepiej podpowiada na lekcjach. Odpowiedziano chórem, że Czirkow. Wtedy wyjaśniło się, iż zachorował sufler, a że nie ma go kto zastąpić, więc rolę tę proponują mnie. Niezwykle przejęty niespodziewanym zaszczytem, począłem gorączkowo studiować tekst sztuki Aleksandra Ostrowskiego „Burza", a w dwa dni później zasiadłem w budce suflera, podczas spektaklu, który zgromadził najświetniejsze towarzystwo miasteczka. Początkowo byłem bardzo zdenerwowany, ale w miarę rozwoju akcji począłem sobie wyobrażać, że sam jestem aktorem, i na nic już nie zważając – głośno i z wielkim zapałem recytowałem wszystkie kwestie, przekrzykując wykonawców. Na scenie zapanowała konsternacja, tym bardziej, że i widzowie poczęli się orientować w komizmie sytuacji. Przedstawienie przerwano i oczywiście na dłuższy czas pożegnałem się ze sceną.

Powróciłem na nią dopiero po ukończeniu studiów aktorskich. Zaangażowano mnie do leningradzkiego teatru dziecięcego, gdzie grałem wiele różnych ról, ale najmilej z tego okresu wspominam Dyla Sowizdrzała. Tym bardziej, że postać ta stała się dla mnie jakby pierwowzorem Maksyma; nie bez kozery pierwsza seria filmu nazywała się początkowo „Dyl Sowizdrzał z wyborgskiej dzielnicy". Obaj pochodzili z ludu, wyrażali jego tęsknoty, swoisty folklor, rewolucyjny romantyzm. Niezapomniane lata trzydzieste, kiedy pracowałem pod kierunkiem Kozincewa i Trauberga nad filmem „Maksym". Byłem młody, pełen optymizmu, mój bohater był jednym z tych, którzy budowali w tych czasach Magnitogorsk, moskiewskie metro, zagospodarowywali syberyjskie odłogi. Z przyjemnością wspominam też udział w filmie „Czapajew" braci Wasiliewych. Grałem tam chłopa, który mówi: „Przychodzą biali – grabią! Przyszli czerwoni, też zaczęli grabić... Kiedyż wreszcie dadzą chłopom spokój?" Długo wtedy nie potrafiłem znaleźć klucza do tej roli, aż wreszcie przypomniałem sobie chłopa, którego poznałem w dzieciństwie; był niezwykle chytry i przebiegły, niemiłosiernie wyzyskiwał ludzi – tak jak mój bohater, starający się dociec, przy jakiej władzy będzie się można szybciej wzbogacić.

Kiedy oglądam nasze dzisiejsze współczesne filmy mam wrażenie, że są one zbyt ograniczone wąskimi ramami codziennej egzystencji, nie współbrzmią dostatecznie z życiem narodu. Są, oczywiście, wyjątki. Zaliczam do nich „Mojego współczesnego" Julija Rajzmana. Los Gubanowa, przy całej swej nietypowości, został pokazany na szerokim tle – w tym filmie czuje się, że twórcy zastanawiają się nad miejscem człowieka we współczesnym społeczeństwie, nad jego odpowiedzialnością wobec wzrastających stale wymagań. Widzowie zrozumieli te intencje; dali temu wyraz wypełniając tłumnie sale kinowe. Sporo jeżdżę po kraju, obserwuję to i owo – i mogę śmiało powiedzieć: jest u nas wielu nowych Maksymów, Maksymów naszych czasów.

Premiery...

„Przyjaciele"

Szczerość, subtelność, wrażliwość – oto charakterystyczne (zdaniem krytyki) cechy tego filmu (zdjęcie 3). Znany aktor francuski, Gérard Blain, wybierając na swój debiut temat bardzo delikatny, powiedział dokładnie to, co chciał powiedzieć – bez wybiegów i hipokryzji, a także bez arogancji i wulgarności. Używając najprostszych środków, potrafił uczynić wzruszającym to, co w rękach innego reżysera byłoby niesmaczne czy śmieszne.

Bohaterami filmu „Przyjaciele" są dwaj mężczyźni: czterdziestoletni Philippe, człowiek wykształcony, subtelny, zamożny, o nieskazitelnych manierach, i szesnastoletni Paul, pochodzący z bardzo skromnej rodziny. Łączy ich przyjaźń, którą zwykło się określać jako „szczególną". Związek ten jest co najmniej „podejrzany", jeżeli uwzględni się różnicę wieku i pozycji społecznej obu partnerów. Jest jednak rzeczą oczywistą, że Philippe, którego małżeństwo ogranicza się do wymiany kurtuazyjnych czułości, odczuwa potrzebę obecności młodego i pięknego Paula. Jest również jasne, że Paul, lubiąc zbytek, korzysta z pieniędzy Philippe'a, aby uciec od przeciętności własnej egzystencji.

Gérard Blain nie ukrywa tych aspektów przyjaźni obu bohaterów, a mimo to ich związek nie ma w sobie nic z wyrachowania. Dla Paula bowiem jest Philippe kimś więcej niż tylko „hojnym" przyjacielem — wcieleniem marzenia o idealnym ojcu, którego chłopiec nigdy nie miał (jego własny ojciec to człowiek zgorzkniały i brutalny). Philippe nie tylko darzy go uczuciem, lecz także chroni, uspokaja, pociesza. To w jednej osobie mistrz, mentor i przewodnik młodzieńca. Zaś Philippe, człowiek bezdzietny, czuje się samotny, bezużyteczny; możliwość kształtowania charakteru młodego przyjaciela staje się jego życiowym celem.

Wszystkie te podteksty Blain potrafił przekazać widzowi. Szczerość (reżyser nie ukrywa, że jego film, chociaż nie jest autobiografią, korzysta jednak z osobistych wspomnień) idzie tu w parze z dyskrecją i powściągliwością. Krytyka chwali zwłaszcza sceny między dwoma przyjaciółmi, które były najtrudniejsze do zrealizowania. Wysoko ocenia również kreacje aktorskie Philippe Marcha, Yann Favre'a i Jean-Claude Dauphina.

„Szczęśliwa dziesiątka"

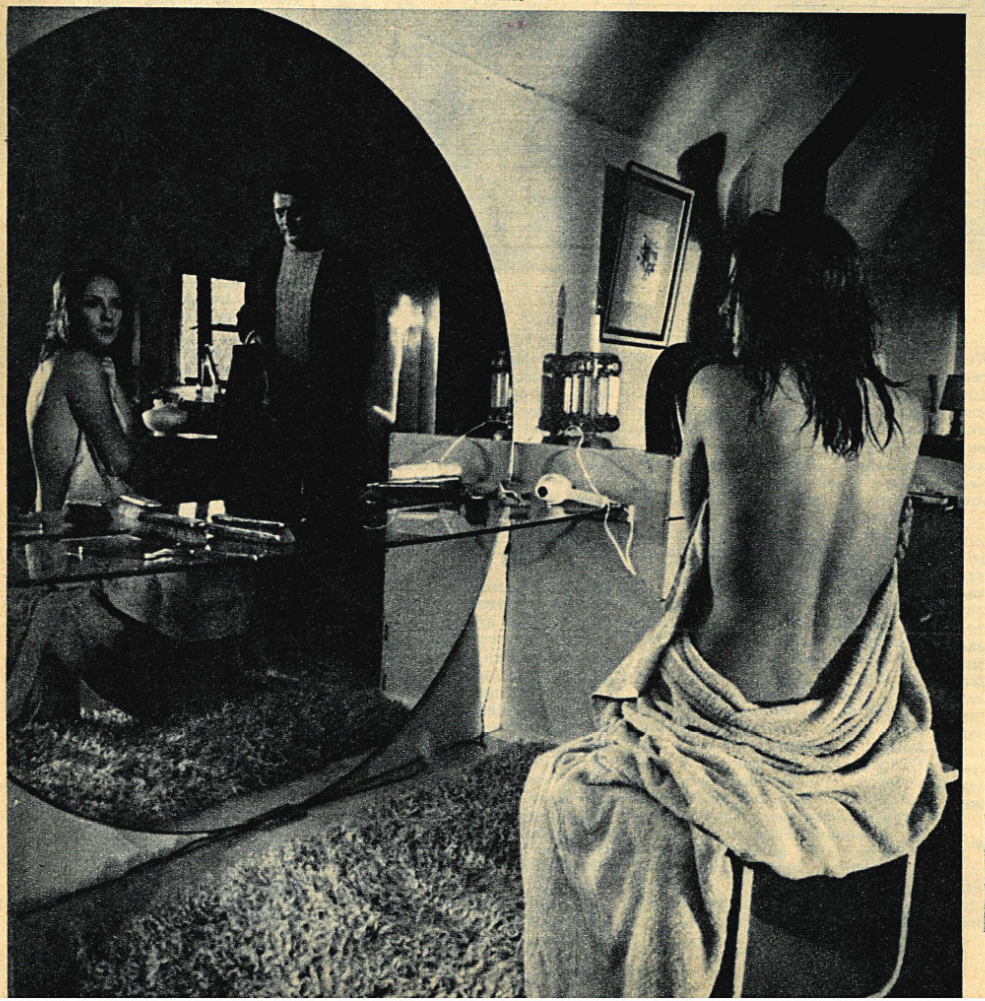
Claude Chabrol, podobnie jak Hitchcock, lubi fabuły tajemnicze, gwałtowne, ponure. I tak jak Hitchcock opowiada je, wydobywając podteksty moralne, obyczajowe. Ta recepta niejednokrotnie już się sprawdzała. Chabrol ma na swym koncie wielkie sukcesy: „Niewierną żonę", „Niech zdechnie bestia", „Rzeźnika". W swym najnowszym filmie „Szczęśliwa dziesiątka" (zdjęcie 4) chciał zmienić swój dotychczasowy styl, wprowadzając na scenę aktorski kwartet. Ale tym razem, jak twierdzą zgodnie francuscy krytycy, efekt nie odpowiada ambicjom. Film reżysera pozbawiony jest nie tylko poczucia humoru, ale także samokrytycyzmu.

Jak to się stało — pytają krytycy — że reżyser o tak wielkim doświadczeniu mógł przypuszczać, że mglisty scenariusz, oparty na niewydarzonej książce Ellery Queen, będzie mógł przynieść w efekcie dobry film? Ale Chabrol najwidoczniej wierzył, skoro podjął się realizacji.

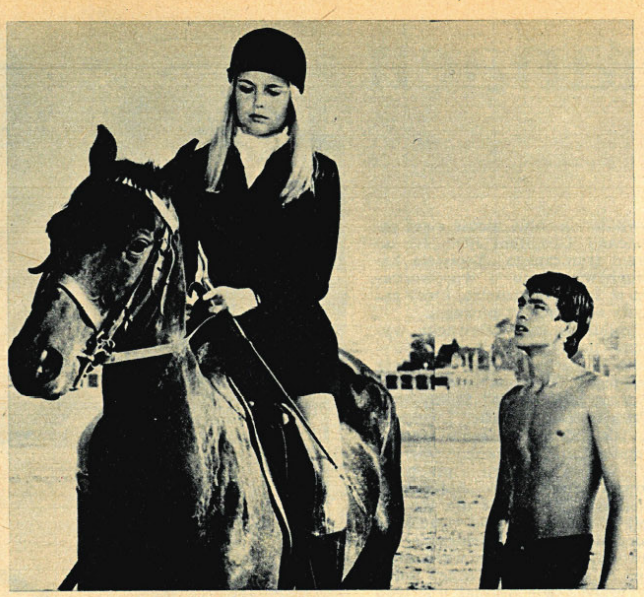
Orson Welles z doprawionym plastykowym greckim nosem gra tu patriarchalnego, gniewnego męża swej młodziutkiej żony (Marlène Jobert) i arbitralnego ojca adoptowanego syna (Anthony Perkins). Młodzi oczywiście kochają się, a dręczeni przez strach i wyrzuty sumienia wzywają na pomoc przyjaciela (Michel Piccoli).

Chabrol ze śmiertelną powagą opowiada o uczuciach i stanach duszy tych bogatych alzackich Atrydów. Wszelkie żarty i ironia, tak drogie reżyserowi, zostały starannie usunięte z opowieści. W zamian widz otrzymuje cytaty z dziesięciorga przykazań i testów psychoanalitycznych. Brodaty patriarcha, potężny i wspaniałomyślny zarazem, któremu winno oddawać się cześć, jest tutaj symbolem Ojca, władcy ziemi i niebios.

1 *Popularna gwiazda*
Virna Lisi



2 *Odrobina satyry*
Stefania Sandrelli



3 *Bez wyrachowania*
„Przyjaciele"

4 *Odrobina psychoanalizy*
Anthony Perkins

Styl Chabrola nie jest pozbawiony siły; szkoda tylko, że reżyser wybrał tak nieciekawą partyturę — pisze krytyka francuska.

Obyczaje

Koniec wieku kroniki

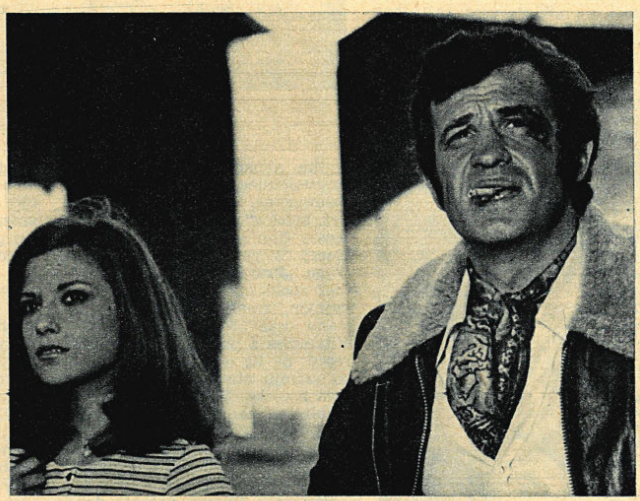
Kroniki filmowe nie wytrzymują konkurencji z telewizją. Na Zachodzie są one stopniowo likwidowane, nawet te, których tradycje sięgają początków kina. Niektóre usiłują zmieniać formy działania. Zlikwidowana w 1968 roku kronika francuskiej firmy „Pathé", została reaktywowana w formie dziennika kinowego, który ukazuje wydarzenia z poprzedniego dnia. Ale publiczność nie chciała nawet oglądać i takich ciekawostek, znała je już przecież dobrze z telewizji. Kronika „Pathé" skończyła więc żywot po raz drugi. Czy los innych kronik nie jest także policzony?

Na planie

„Kamyki z Etretat"

Sergio Gobbi ustawił swe kamery w prywatnym hotelu, położonym w VI dzielnicy Paryża. Odbywa się tu wieczorne przyjęcie, wydane przez Annie Cory, ubraną w satynową, różową suknię. Wśród gości znajduje się także popularna gwiazda o platynowych włosach — Virna Lisi (zdjęcie 1), czarująca, ale i groźna. Ma rachunki do wyrównania z mistrzem sportu automobilowego, Kelvo (Maurice Ronet).

— Chciałbym — mówi reżyser — aby była to komedia pełna uśmiechu i — jeżeli można sięgnąć aż do takich porównań — przypominająca Szekspirowskie „Poskromienie złośnicy". Para bohaterów wypowiada sobie wojnę, aby nie przyznać się, że w gruncie rzeczy oboje się kochają. Kobieta nie ustanie więc w złośliwościach i podstępach, aż do dnia, kiedy jej ukochany gotów będzie popełnić dla niej każde szaleństwo — i to mimo wdzięków swej urodziwej narzeczonej (Juliette Mills).



5 *Czarna komedia*
Jean-Paul Belmondo

Nowy film Premingera

Otto Preminger realizuje w jednym z wielkich nowojorskich szpitali końcowe sceny swego najnowszego filmu „Tacy dobrzy przyjaciele". Dzwonki rozbrzmiewające na szóstym piętrze szpitalnego gmachu nie oznaczają jednak wezwań pielęgniarek do chorych pacjentów, są tylko sygnałem do zachowania ciszy na planie. „Tacy dobrzy przyjaciele" to adaptacja powieści Lois Gould. Jej bohaterem jest umierający mężczyzna, którego żona dopiero w krytycznym momencie, po raz pierwszy, zdaje sobie naprawdę sprawę, kim był ten człowiek, jaki miał charakter, co kochał, z kim się przyjaźnił.

— Dramat? Ależ nie! — mówi Preminger. — Szukam dopiero najstosowniejszego określenia: raczej komiczny dramat czy tragiczna farsa.

Najbliższe projekty autora „Anatomii morderstwa" to film o Rosenbergach, skazanych w latach pięćdziesiątych za rzekome szpiegostwo.

Ciekawostki

Członkowie hollywoodzkiego związku aktorów filmowych znajdują się w większości w trudnej sytuacji materialnej. Spośród 5 tysięcy zrzeszonych aktorów — 94 procent nie ma prawie żadnych dochodów, 85 procent korzysta ze stałych zasiłków, a jedynie kilka procent może pochwalić się dobrymi zarobkami. Ci najlepiej zarabiający otrzymują 85 procent wszystkich honorariów uczestników związku.

★

Francis Lai, kompozytor tytułowej melodii z filmu „Love Story", ma powody do zadowolenia. Jego kompozycja doczekała się na świecie ponad trzystu rozmaitych wersji, które rozprowadzono na dziesięciu milionach sprzedanych płyt. Fachowcy twierdzą, że dopiero rok 1972 przyniesie szczyt popularności melodii Laia.

Kto, co, gdzie?

RZYM. Vittorio De Sica rozpoczął zdjęcia do filmu „Hektor, Siłacz". Będzie to uwspółcześniona „Odyseja" Homera. Bogowie i bohaterowie działają w czasach historycznych i współczesnych. De Sica gra w filmie Jupitera, który jest tutaj spekulantem nieruchomości.

SZTOKHOLM. Bengt Lagerquist kończy realizację filmu „Na wybrzeżu", opartym na powieści Augusta Strindberga. Zdjęcia kręcono na wyspie Wederschere, gdzie zachowały się opisane w książce budowle z XIII i XIV wieku.

PARYŻ. Claude Chabrol zaproponował Jean-Paul Belmondo (zdjęcie 5) objęcie głównej roli w filmie „Morderstwa dla rozrywki". Będzie to „czarna" komedia. Bohater wyróżnia się szczególną cechą: interesują go wyłącznie brzydkie kobiety. Żeni się więc z dziewczyną pozbawioną odrobiny wdzięku, jednakże pewnego dnia odkrywa powaby kobiet obdarzonych urodą. Scenariusz został oparty na powieści Huberta Monteilheta.

RZYM. Roberto Rossellini rozpoczął zdjęcia do filmu o Pascalu. W roli tytułowej występuje aktor francuski Pierre Arditi.

LENINGRAD. Mark Genin debiutuje komedią muzyczną „Ania i Alosza". Tytułowi bohaterowie to młoda para małżeńska.

HOLLYWOOD. Peter Fonda postanowił spróbować sił jako reżyser. Jego pierwszy film będzie westernem i nosi tytuł „Najemnik". Fonda zagra także główną rolę.

PARYŻ. Edouard Luntz przenosi na ekran powieść „Dossier 51, Antoine Blondin", która traktuje o dyplomatach-szpiegach. W filmie wystąpią: Jeanne Moreau, Madeleine Renaud, Erik Penet i Michel Bouquet.

RZYM. Stefania Sandrelli (zdjęcie 2), po ukończeniu filmu Pietro Germiego „Do czasu rozwodu jesteśmy w separacji" (jej partnerem był Dustin Hoffman), objęła główną rolę w komedii satyrycznej „Diabeł w mózgu" Sergio Sollimy.

Co na ekranach w 1972 ?

(dokończenie ze str. 7)

kalenki: o miłości od pierwszego wejrzenia robotnika i córki generała oraz o dwóch odmiennych koncepcjach szczęścia.

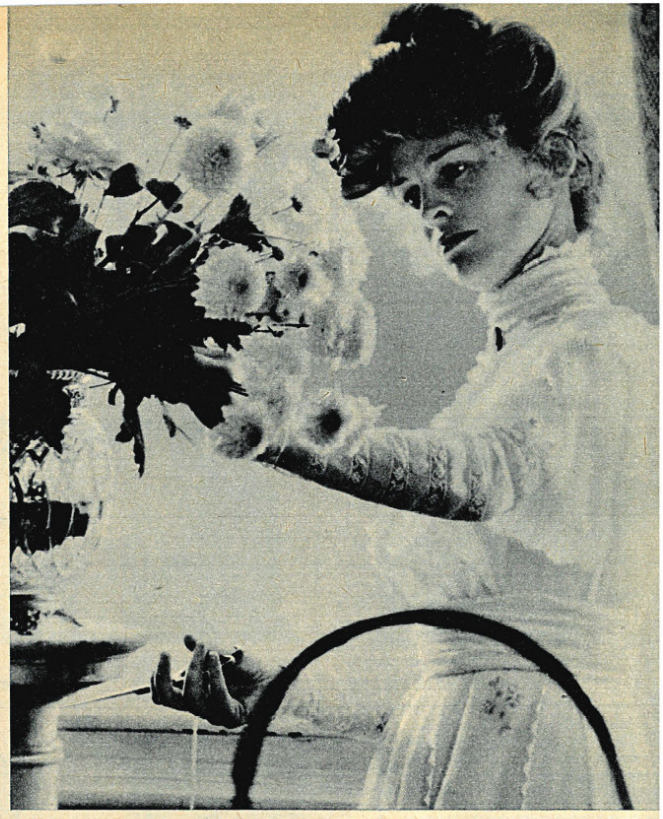
W gatunku wielkich widowisk zobaczymy natomiast współprodukowane z Włochami **„Waterloo"** Bondarczuka, z Rodem Steigerem i Orsonem Wellesem, oraz **„Czermena — Miłość i kindżał"** Saniszwilego, gruzińską balladę ludową. Wspomnieć można jeszcze o **„Morzu w ogniu"** Saakowa, które przypomina bohaterską obronę twierdzy sewastopolskiej w 1942 roku.

Z innych krajów socjalistycznych najciekawsza wydaje się reprezentacja jugosłowiańska. Babaja przedstawi **„Mirrę, kadzidło i złoto"**, kameralne studium zależności zdeklasowanego małżeństwa od despotycznej staruchy, bliskie sztuce tragicznego absurdu, zaś Berkowić **„Powrót na miejsce wypadku"**, dramat kobiety, która po nagłej śmierci męża uświadamia sobie nicość swej egzystencji. Debiutant Jelić jest autorem ironicznego **„Tępiciela karaluchów"**, filmu o wprowadzaniu w życie młodzieńca, który zaczyna od pracy w piekarni.

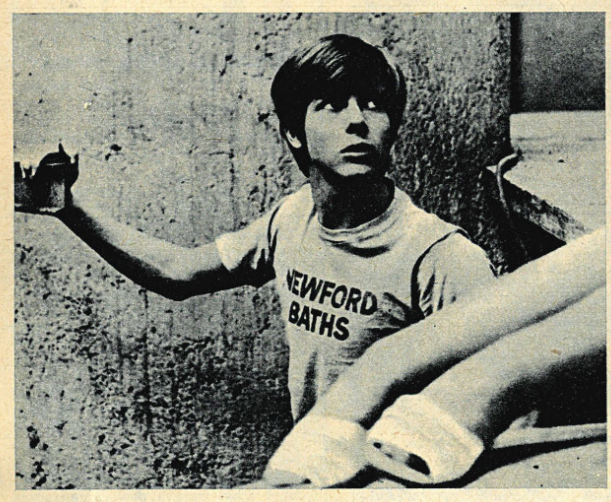
Produkcja czechosłowacka wyraźnie przestawiła się na stylizowaną rozrywkowość. **„Zaloty pięknego dragona"** Sequensa, **„Harem pana Voka"** Stekly'ego i **„Trup w każdej szafie"** Lipskiego są, jak wskazują same tytuły, propozycjami na „zabicie wieczoru". Więcej ambicji przejawił Słowak Solan w hotelowym thrillerze **„Pan sobie nic nie życzy?"**, zwłaszcza zaś Kachyňa, który sięgnął do australijskiej literatury, by w swym wzruszającym **„I znów skaczę przez kałuże"** przedstawić dramat upartego chłopca stajennego, zaatakowanego przez chorobę Heinego-Medin.

Wśród filmów bułgarskich wyróżnia się **„Winowajca potrzebny od zaraz"** Szaralijewa, o dość niezwykłym dla tej kinematografii wątku romansu człowieka czterdziestoletniego z młodziutką dziewczyną, oraz **„Jeże rodzą się bez kolców"** Petrowa, może najlepszy film roku o tematyce dziecięcej. W rumuńskich zwraca uwagę **„Przyjęcie"**, wojenny dramat społeczny o zacięciu sensacyjnym, zrealizowany przez Ursianu oraz **„Stworzenie świata"** Vitanidisa z popularną Iriną Petrescu; na tle rodzącego się nowego ustroju obserwujemy konflikt ojca z córką. W produkcji NRD ambitnym zamierzeniem okazuje się **„Goya"** Wolfa według powieści Liona Feuchtwangera, biografia wielkiego malarza z udziałem m.in. aktorów polskich.

Pozostają Węgrzy, których dobra passa wcale się nie kończy. Film Bacsó **„Pod prąd"** to wnikliwe studium zwolnionego z pracy robotnika. Oryginalny jest pomysł fabuły **„Kochanej cioci Sariki"** Sandora: młody reżyser filmowy jedzie do krewnej, wyśmiewanej w rodzinie jako „ciotka rewolucji", by wyłudzić od niej trochę grosza i otrzymuje zasłużoną lekcję pokory. Prowokacyjnie wobec młodego widza poczyna sobie Gabor w **„Horyzoncie"**, którego zbuntowany bohater rzuca liceum, by próbować samodzielności w charakterze... gońca. Z lżejszej muzy odnotujmy **„Księżniczkę czardasza"** Szinetara, operetkę Kalmana zrobioną z całym przepychem cesarsko-królewskiej secesji, oraz kryminał Bána **„Morderca jest w domu"**, ze Stanisławem Mikulskim, który na Węgrzech jest równie popularny, jak w kraju.



Grand Prix z Cannes
„Posłaniec" reż. Josepha Loseya



Mistrzowska realizacja
„Na samym dnie" reż. Jerzego Skolimowskiego

POZOSTALI I NIEOBECNI

Z innych krajów Europy dobrze reprezentowana jest jeszcze Anglia, przede wszystkim głośnymi realizacjami historycznymi.

---

plamy na ekranie

BILANS, KTÓRY MÓWI ZA WSZYSTKO

Zwrócona ku przyszłości, podejmująca nowe zadania — kinematografia niechętnie spogląda w bilans ostatnich lat. A jednak kiedy kończy się rok 1971, warto — dla nauki — wejrzeć w jego aktywa. Był to bowiem chyba pierwszy rok, w którym zaczęła wydawać owoce reforma z 1969 roku. W roku 1971 wokół filmu polskiego nie słychać było dęcia surm, podbijania bębenka, nawet urzędnicy administracji ze swymi zawsze optymistycznymi procentami w kajetach, pochowali się po biurkach i szafach. W owym czasie, od stycznia, weszły do eksploatacji 22 nowe filmy produkcji polskiej, w tym dwa, które ze względu na ich specyfikę można spokojnie wykluczyć z rozważań nad filmem fabularnym: „Pan Dodek" Jana Łomnickiego i „Spojrzenie na Wrzesień" Macieja Sieńskiego. Nie można też (nie było dotąd premiery) wliczać w obręb dokonań roku „Trzeciej części nocy" Andrzeja Żuławskiego. Pozostaje więc dwadzieścia filmów, które — zgodnie z corocznym zwyczajem panującym w dziedzinach sportowych — pozwolimy sobie podzielić na odpowiednie klasy. Będzie to więc rodzaj rankingu, plebiscytu, sprawdzianu.

Otóż przyjęliśmy zasadę, iż najwyższą rangę filmu stanowi tzw. „klasa międzynarodowa", którą przyznawać będziemy wtedy, kiedy film — poprzez swoje wybitne artystycznie i myślowo osiągnięcia — godzien jest stanąć u boku największych dzieł światowych ostatniego czasu. Jest to więc ranga najwyższa, na którą, gdybym przyznawał retrospektywnie, zasłużyłoby nie więcej niż 8—10 filmów polskich. Drugi w gradacji stopień stanowi tzw. „klasa reprezentacyjna": przyznawać ją można wtedy, kiedy film, nie będąc dziełem wybitnym, osiąga jednak standardy światowe dzięki swym walorom artystycznym i zawartości wewnętrznej, słowem — kiedy jest w stanie godnie reprezentować naszą kinematografię wobec nas samych i na zewnątrz, kiedy wzbudza ruch myśli. Dalej idzie tzw. „klasa krajowa". Filmy tutaj sklasyfikowane odznaczają się przyzwoitym poziomem, nikogo nie kompromitują, a przeciwnie, mają nawet pewne walory, zaciekawiają z jakiegoś względu. Jednakże ich wartość jest czysto lokalna, ich osiągnięcia, wyróżniające się na tle kinematografii, są określane przez jej aktualny stan. Poza tym ustanawiamy rubrykę „młode talenty", gdzie znajdować się będą rokujący nadzieję debiutanci. A oto jak przedstawiałaby się taka klasyfikacja za rok 1971.

KLASA MIĘDZYNARODOWA
vacat

KLASA REPREZENTACYJNA
Krzysztof Zanussi — „Życie rodzinne"

KLASA KRAJOWA
Jan Batory — „Dancing w kwaterze Hitlera"
Sylwester Chęciński — „Legenda"
Jerzy S. Stawiński i Helena Amiradżibi — „Kto wierzy w bociany"
Jerzy Antczak — „Epilog norymberski"

Mowa o **„Lwie w zimie"** Harveya, dynastycznym dramacie z XII wieku, z Peterem O'Toole i Katharine Hepburn (której ta rola przyniosła Oskara), oraz o **„Annie tysiąca dni"** Jarrota, gdzie wątek nieszczęsnej żony Henryka VIII zyskuje nowy wymiar dzięki dziewczęcej kreacji Geneviève Bujold (u boku Ireny Papas i Richarda Burtona). Dodajmy jeszcze bez polotu zrobioną adaptację **„Davida Copperfielda"**, podpisaną jednak przez samego Manna.

Tradycje brytyjskie w gatunkach sensacyjnych podtrzymają godnie komedia satyryczna **„Tylko wtedy, gdy się śmieję"** Deardena — o międzynarodowej szajce oszustów, oraz **„Prywatna wojna Murpyhy'ego"**, zręczna opowiastka wojenna (czy raczej tuż powojenna), znowu z Peterem O'Toole.

I to w Europie już wszystko. Zupełny brak Hiszpanii zostanie powetowany w przyszłym sezonie. Gorzej z absolutną nieobecnością NRF, sygnalizowaną już także przed rokiem: „der junge deutsche Film" jest ciekawym zjawiskiem ostatnich lat, ale z polskich ekranów nic się o nim nie dowiadujemy. Udział Szwecji jest niestety, znikomy, zaś pozostałych państw skandynawskich zgoła zerowy.

Poza Europą dobrze reprezentowana będzie w tym roku Japonia (nie zawsze tak bywało!), gdyż oprócz filmów cytowanych na początku, wspomnieć wypada o **„Podwójnym samobójstwie"** Shinody według klasycznego utworu Chikamatsu, stylowym dramacie o miłości żonatego mężczyzny do kurtyzany, a także o klasycznie samurajskiej **„Świątyni diabła"** Misumi. Kryminalno-psychologiczną współczesność reprezentować będzie **„Noc mewy"** Iwauchi, gdzie w osobach dwojga protagonistów przeciwstawiona zostanie koncepcja miłości romantycznej (u mężczyzny!) z koncepcją pociągu czysto fizycznego.

Wielką luką wszakże wydaje się kompletna nieobecność Ameryki Łacińskiej (poza jednym filmem z Kuby), a na nią przecież zwrócone są oczy świata (i krytyki filmowej). Żadnego Brazylijczyka, nic z Argentyny i Peru, nie zjawią się ciekawie startujące kinematografie Boliwii i Chile. Szkoda! Myślę, że byłaby również pora — z podobnych względów artystycznych, ale i społecznych — dać wreszcie świadectwo narodzinom autentycznego kina Czarnej Afryki. Także w świecie arabskim (Algieria, Tunezja) można, szukając, znaleźć rzeczy interesujące polskiego widza. Nasz repertuar powołany jest do tego, by informować, co się dzieje na c a ł y m świecie filmowym!

JERZY PŁAŻEWSKI

Węgierska autobiografia
„Miłość" reż. Karoly Makka

Tadeusz Chmielewski — „Nie lubię poniedziałku"

Wojciech Solarz — „Wezwanie"

MŁODE TALENTY

Roman Załuski — „Kardiogram"

I to wszystko. Oczywiście, umieszczając filmy w klasie krajowej kierowałem się jedynie możliwym kryterium subiektywnego „wyróżnienia", żaden bowiem z tych filmów nie jest dziełem skończonym artystycznie, każdy zaś może być przez kogoś innego zaliczony w poczet utworów w ogóle nie wartych klasyfikacji, jak pozostałe dwanaście. A jednak, wydaje mi się, istnieje nieuchwytna granica, która odróżnia na korzyść filmy Batorego i Stawińskich od „Twarzy anioła" czy „Pejzażu z bohaterem", film Chęcińskiego — od „Akcji Brutus" czy „Pułapki", komedię Chmielewskiego — od „Dzięciołów", „Motodram", „Milionów za Laurę". Wreszcie „Wezwanie" Solarza, razem z jego niedomogami, od „Kłopotliwego gościa" czy „Martwej fali". Nie przeczę, że akurat do „Wezwania" mam jakąś sympatię (podobnie zresztą jak do nie sklasyfikowanego filmu Waśkowskiego „Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni"), a że przy najlepszej woli nie mógłbym wykrzesać sympatii do „Miliona za Laurę" — ale w końcu względy pośrednie ważą często na naszych ocenach, choć staramy się je dla pełniejszego obiektywizmu eliminować.

Tak pomyślany bilans roku 1971 wygląda... jak wygląda. Mędrcy nie komentują, mędrcy wierzą wymowie faktów.

KRZYSZTOF MĘTRAK

zapiski krytyczne

● TELEWIZYJNY TEATR FAKTÓW ● PANOWIE, KTÓRZY SIĘ JUŻ NIE BOJĄ ● MARZENIE – NIEREALNE ●

NIEDZIELA

Dość dawno już chciałem napisać o dyskusji „Teatr telewizyjny i film telewizyjny", opublikowanej na łamach „Dialogu" (nr 8/1971). Wzięło w niej udział sporo osób i powiedziało wiele rzeczy słusznych. Ale zainteresował mnie przede wszystkim głos Andrzeja Wajdy.

Wajda zrobił cały wykład o teatrze na małym ekranie. Miałby to być teatr faktów, zdarzeń autentycznych, często w ogóle nie aranżowanych, teatr, który niejako robi się sam „To moim zdaniem jest ta istotna n o w o ś ć telewizji, że my, twórcy, reżyserzy, przestajemy jej być potrzebni — powiada. Kilka lat temu w Japonii padł przebity nożem działacz Związków Zawodowych, kiedy przemawiał właśnie przez telewizję. To szekspirowski dramat w wydaniu telewizyjnym". Wajda przytacza inne przykłady: kiedy Fidel Castro na stadionie sportowym przed włączonymi kamerami telewizyjnymi improwizował dyskusję polityczną ze swoimi przeciwnikami albo kiedy, po wycofaniu się Francuzów z Algieru, mieszkańcy miasta przypadkowo uruchomili stację TV, a ujrzawszy siebie w monitorach, urządzili na miejscu spontaniczne widowisko, gdzie każdy pokazywał co umiał.

I dalej:

„Gdyby można było pokazać w telewizji bitwę autentyczną, niewyreżyserowaną bitwę w trakcie trwania, a na pewno kiedyś do tego dojdzie, to oczywiście byłby prawdziwy dramat telewizyjny. W moim przekonaniu, rzeczywisty dramat telewizyjny, jeśli miałby powstać, byłby dramatem nienapisanym. Musiałby to być dramat, w którym kilka, kilkanaście, kilkadziesiąt osób umawia się co do jakiejś ogólnie tylko określonej akcji, przypominającej happening. Przed jej rozpoczęciem rozstawia się w pewnych miejscach kamery, ponieważ chodzi, żeby ktoś to zobaczył. I teraz odbywa się jakaś akcja, która doprowadzi do takiego czy innego, nieokreślonego z góry rozwiązania... W wypadku telewizji istotę rzeczy stanowi fakt, że możemy widzieć akcję, która się rozgrywa właśnie wtedy, kiedy się ją obserwuje... Kiedy zastanawiałem się, jak zrobić w Łazienkach spektakl »Nocy listopadowej«, strasznie się martwiłem tym, że ludzie mogą przyjąć ten realizowany w autentycznej scenerii, w samą — „noc listopadową" spektakl — jako rzecz zarejestrowaną na taśmie. I tego wieczoru, kiedy miała być realizowana — nie zrealizowana ostatecznie „Noc listopadowa" — wychyliłem się przez okna i wtedy zaczął padać śnieg. Wówczas zrozumiałem, że o to właśnie chodzi. Śnieg zaczął padać i ludzie widzieliby go i w telewizji, i za oknami".

Biorący udział w dyskusji Jerzy Antczak dał jeszcze jeden przykład teatru telewizyjnego. Było to spotkanie przed kamerami brytyjskiej TV dowódców wojskowych z minionej wojny — Amerykanów, Niemców, Francuzów, Japończyków, którzy rozegrali na mapach jeszcze raz swoje minione bitwy. Mówi Antczak: „To było nadzwyczajne przeżycie kiedy na moich oczach starli się amerykańscy generałowie z niemieckimi, z tą samą zajadłością, odsłaniając nadto kulisy zdarzeń, zupełnie nieznaną sprawę — panie marszałku, powiada jeden z nich do przeciwnika, niech pan popatrzy, to prawe skrzydło było odsłonięte dlatego, że ja nie lubiłem generała Pattona, po prostu n i e l u b i ł e m! Gdyby pan uderzył wtedy! W to podbrzusze!... Panie! Ale pan tego nie wiedział... — Niesłychana rozmowa. Zobaczyłem jak oni, którzy wysyłali kiedyś ludzi na śmierć, z podświadomości wywlekają na światło dzienne sprawy, za które każdy z nich powinien stanąć przed sądem polowym, zobaczyłem, że ci panowie po siedemdziesiątce, którzy się j u ż nie boją, w tym ferworze, w tym swoim obnażaniu się, okazali się prawdziwi i straszni".

Do zacytowanych głosów ustosunkował się obecny na dyskusji przedstawiciel telewizji. Henryk Bieniewski, w sposób następujący: „Reprezentuję pogląd, że dążenie do teatru robionego »na żywo« — »teatru autentycznego« — jest marzeniem, które być może, kiedyś znowu się zmaterializuje, lecz jest to marzenie w tej chwili — nierealne".

Krótko i jasno: i po co było tyle dyskutować?

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Wahania uczonej
„Wyznanie miłosne" — Ewa Krzyżewska

DECYZJE KOBIET

Kobieta, jej miejsce w rodzinie i w społeczeństwie — to temat, który często pojawia się w filmach DEFY. Ale realizatorzy nie zawsze potrafią sprostać temu ważnemu problemowi współczesności. Rezultaty są różne.

Omawiając przed kilku tygodniami filmy demonstrowane na tegorocznym festiwalu w Lipsku, wspomniałem o niemieckiej krótkometrażówce „Powiem to rękami"; jej bohaterkami są polskie dziewczęta z Zielonogórskiego,

ZBIGNIEW PITERA

Korespondencja własna z NRD

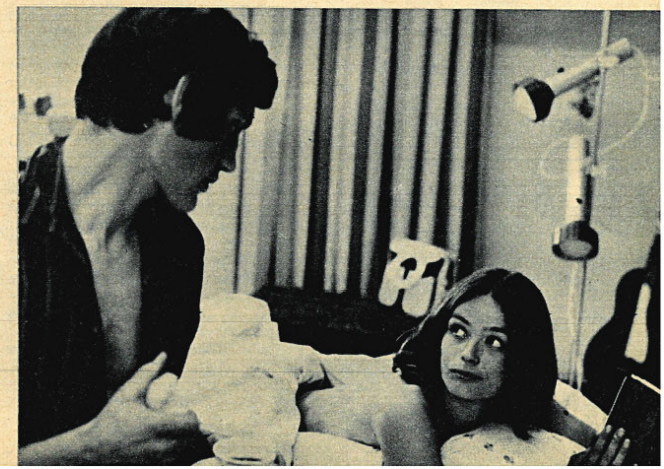
które zdecydowały się podjąć pracę w zakładach przemysłowych po drugiej stronie Nysy, w NRD. Chyba nie zawsze była to decyzja prosta i łatwa, choć film maluje wszystko z uśmiechem, optymizmem i całkowitym obopólnym zadowoleniem. Autorom wystarcza, że służą dobrej sprawie: gładko podpisują się swoim filmem pod hasłami przyjaźni i współpracy.

Dopiero w filmach fabularnych DEFY problemy „decyzji kobiet", odnajdywania własnego miejsca w życiu społecznym, zawodowym czy nawet rodzinnym, nabierają dramatycznych barw. Sprawa jest zapewne daleko bardziej złożona niż zwykliśmy sądzić — i musi odgrywać w życiu NRD poważną rolę, skoro pojawia się w niejednym filmie; co więcej: właśnie te filmy — w przeciwieństwie do innych, nazbyt ostentacyjnie zaprogramowanych — mają pewne rumieńce życia i pobrzmiewają autentyzmem.

Na czoło wysuwa się tu film Egona Günthera „Ten trzeci", oparty na opowiadaniu Eberharda Panitza „Pod drzewami deszcz pada dwa razy". Jest to suma doświadczeń kobiety niemieckiej z pokolenia dobiegającego dziś czterdziestki, a więc życiowo najaktywniejszego. Na pierwszy rzut oka wydaje się, że wszystko, co pokazuje film, już znamy: oto kolejne dramaty osobiste, małżeńskie, rodzinne — na tle rwącego naprzód nurtu nowej rzeczywistości, która sprzyja emancypacji bohaterki i wiedzie ją nieuchronnie do przystani szczęścia i niezależności; tym bardziej, że film zaczyna się od końca, gdy bohaterka, świadoma swych możliwości zawodowych, jest za pan brat z komputerami i o krok od spełnienia wszystkich marzeń. Ale potem, w gąszczu retrospektywnych epizodów malujących jej kolejne porażki życiowe, pojawia się obraz, który trudnym losom tej żony i matki stwarza właściwą perspektywę. Widzimy ją przez chwilę jako młodą dziewczynę w długiej szerokiej spódnicy i białym czepku wychowanki przyklasztornej szkoły. Stąd już tylko krok wstecz i moglibyśmy znaleźć się w świecie „Dziewcząt w mundurkach", znaczącym całą epokę w wychowaniu i losie niemieckiej kobiety. Autorom nie chodzi jednak o plakatowe przeciwstawianie przeszłości i teraźniejszości. Chcą pokazać, że mimo radykalnej zmiany warunków społecznych, proces emancypacji nie był ani szybki, ani bezbolesny. Dokumentują go pomyłki kolejnych małżeństw bohaterki; albo wciąż jeszcze jest obiektem wyboru mężczyzny, albo kieruje się uczuciem litości wobec partnera. Za trzecim razem stać ją już jednak na to, by samej dokonać wyboru, choć wcale nie przychodzi jej to łatwo, a sytuacje życiowe nie są najbardziej sprzyjające. Gdy zdobywa wreszcie „tego trzeciego", film się kończy, choć na dobrą sprawę mógłby się do-

Rozterki żony i matki
„Ten trzeci" — Jutta Hoffmann

Zapał „chłopca do wszystkiego"
„Ten, który przyszedł po babci" — Winfried Glatzeder i Margot Russe



piero zacząć. Najciekawsze bowiem byłyby przyczyny ewentualnego krachu owego trzeciego małżeństwa, najzupełniej już nowoczesnego i wyzwolonego z wszelkich konwenansów.

Może w innych filmach na podobny temat szukać trzeba wyjaśnień i komentarzy? Próbujmy, tym bardziej, że po znakomitej kreacji Jutty Hoffmann w „Tym trzecim", z jeszcze większym zainteresowaniem oglądamy jako współczesną niemiecką kobietę-naukowca — Ewę Krzyżewską. Film nosi tytuł „Wyznanie miłosne", a reżyserował go Horst Seemann. Bohaterka filmu staje nagle przed możliwością wielkiego awansu zawodowego: ma objąć kierownictwo całej grupy naukowej w jakimś ważnym dla kraju instytucie. Propozycja jest kusząca, ale ogrom odpowiedzialności przeraża nieco tę równie poważną, co młodą i piękną kobietę. Zdaje sobie sprawę, że wyrażając zgodę wcale nie ułatwi życia sobie i swemu najbliższemu otoczeniu. Nie znosi kompromisów i wie, że może ją to drogo kosztować w życiu osobistym.

Tak zarysowana sytuacja jest ciekawa psychologicznie i obyczajowo, a Krzyżewska — choć wciąż nazbyt chmurnie i „naukowo" skupiona w sobie — interesująco ukazuje rozterki i wahania młodej uczonej. Cóż, kiedy autorom nie przyszedł do głowy inny koncept rozwiązania duchowych zmagań bohaterki, jak tylko delegowanie jej służbowo do akadem-gorodka w Nowosybirsku, gdzie w malowniczej aurze rosyjskiej zimy i towarzystwie znanych radzieckich aktorów, grających tamtejszych uczonych — opory Krzyżewskiej znikają gładko, jak za dotknięciem różdżki czarodziejskiej. Szkoda, że Seemann tak radykalnie ułatwił sobie zadanie, bo sprawy które poruszył, warte są niejednego filmu, ale bez udziału deus ex machina.

Natomiast Janos Vejczi w filmie „Namiar Alfa 1" odmalowuje rozterki życiowe niemieckich kobiet w nieco innej płaszczyźnie: jak przezwyciężać uprzedzenia wobec zawierania małżeństw z wojskowymi, którzy pełnią niebezpieczną służbę, grożącą im nieraz kalectwem lub śmiercią. Nie jest to jednak dla reżysera problem pierwszoplanowy; głównie chodzi o popularyzację sił obronnych armii krajów Układu Warszawskiego i temu poświęcony jest głównie film.

Praca zawodowa kobiet i matek powoduje także zamieszanie na najniższym szczeblu organizacji życia rodzinnego; pod tym względem rola wszelakich babć i cioć jest jednakowo zbawienna w NRD, jak u nas. Nawiązuje do tego tematu komedyjka „Ten, który przyszedł po babci". Oto, gdy w domu pracującej twórczo rodziny zabrakło nagle babci, zjawił się na jej miejsce młody człowiek z ogłoszenia, który okazał się nie tylko autentyczną „Mädchen für alles", ale prawdziwym geniuszem domowego ogniska. Oglądałem film z pewną nadzieją na trochę żartu i satyry, ale w pewnym momencie przypomniałem sobie, że prawie wszystko to już widziałem kilkanaście lat temu w amerykańskiej komedii „Gosposia do wszystkiego" (Sitting Pretty) z Cliftonem Webbem. Widać sytuacja pracującej rodziny wcale nie stwarza tak zupełnie nowych problemów i łamigłówek, jak to się nam wydaje. Ani nie sprzyja odnowieniu komediowego lamusa.

ZBIGNIEW PITERA

Włoszka w Ameryce

Włosko-amerykańska współpraca filmowa przybiera znów na sile, a jej symbolem jest niezastąpiona, jak zwykle, Sophia Loren.

Korespondencja z Nowego Jorku

Włosi stanowią najliczniejszą mniejszość narodową w Stanach Zjednoczonych. Właściwie nikt dokładnie nie wie ilu ich naprawdę żyje w miastach amerykańskich, bowiem wielu przybyszów zza Oceanu, zwłaszcza część tzw. starej emigracji, nie przyznaje się już dzisiaj do swego pochodzenia. Ale większość włoskich rodzin w USA starannie kultywuje narodowe tradycje, utrzymuje stałe więzy z krewnymi mieszkającymi w starej ojczyźnie i wywiera ciągle duży wpływ na wiele dziedzin życia amerykańskiego. Włoskie dzielnice wielkich miast, choćby tzw. mała Italia na nowojorskim Manhattanie, to kipiące życiem centra kulturalne, gdzie w teatrach wystawia się wyłącznie rodzimy repertuar, a premiery najnowszych filmów włoskich odbywają się prawie jednocześnie z rzymskimi czy mediolańskimi. Kinematografia włoska jest także dobrze notowana w kinach, położonych w dzielnicach rdzennie amerykańskich, bowiem z włoską klientelą, stanowiącą poważny odsetek widzów, trzeba się zawsze liczyć.

Amerykański przemysł filmowy już dawno zorientował się, że sprowadzanie do Hollywoodu aktorów włoskich i reklamowanie ich nazwisk obok rodzimych gwiazd, przysparza filmom dodatkowej frekwencji i daje świetne zyski. Począwszy więc od czasów słynnego Rudolfa Valentino, który zresztą zrobił karierę w Ameryce, i wielu innych gwiazd pochodzenia włoskiego — do amerykańskich ateliers płynie od lat nieprzerwany potok włoskich aktorów i aktorek. Większość z nich traktuje wycieczkę za Ocean jako sposobność do ustalenia swej sławy i okazję do zrobienia majątku, ale niektórzy zostają tu na stałe, choć oczywiście nie wszyscy robią kariery. Dziś nie ma właściwie głośniejszego współczesnego aktora czy aktorki włoskiej, którzy nie gościliby jakiś czas w USA. Wystarczy choćby wspomnieć Marcello Mastroianniego czy Ginę Lollobrigidę.

Szukając dróg wyjścia z trapiącego Hollywood kryzysu, tamtejsi producenci wpadli ostatnio na pomysł nakręcenia serii filmów wykorzystujących realia charakterystyczne dla wzajemnych włosko-amerykańskich kontaktów. Reżyserami tych filmów są z reguły Włosi, a obsada jest mieszana, w zależności od potrzeb, jakie nasuwa temat. Jednym z takich przedsięwzięć jest realizowany aktualnie w Nowym Jorku film „Mortadella" w reżyserii Mario Monicellego, w którym Sophia Loren (notabene także stała bywalczyni amerykańskich ateliers) gra ubogą emigrantkę włoską, przyjeżdżającą do Ameryki, aby poślubić tam swego ukochanego. Wytrawny specjalista od komedii, jakim jest Monicelli („Złodzieje i policjanci"), postarał się, aby wyzyskać w swym filmie wszelkie satyryczne możliwości takiego niespodziewanego zetknięcia się młodej Włoszki z nieznanym krajem. Niepoślednią rolę gra tutaj właśnie tytułowa mortadela, czyli włoska kiełbasa wołowa naszpikowana słoniną, którą Maddalena (tak brzmi imię bohaterki) przywozi ze sobą w prezencie ślubnym, jako smakowity symbol łączności z ojczyzną. Ale natychmiast po wylądowaniu na nowojorskim lotnisku zaczynają się kłopoty, bowiem w USA obowiązuje bezwzględny zakaz przywozu jakiejkolwiek żywności. Perswazje celników nie odnoszą skutku; uparta Włoszka jest zdecydowana dostarczyć swój prezent przed oblicze narzeczonego, a potem mieć kiełbasę na weselnym stole. Daremnie ukochany tłumaczy Maddalenie, że we włoskiej dzielnicy Nowego Jorku można kupić wszelkiego rodzaju włoskie specjały, lepsze nawet od tych, które wyrabia się we Włoszech. Perswazje na nic się nie zdają. Sytuację ratuje dopiero wścibski reporter amerykański, który — widząc w tym doskonały materiał do obyczajowego reportażu — wyjednuje u celników zgodę na wyłom w ich surowych przepisach.

W drugiej części filmu Monicelli pokazuje swą bohaterkę w konfrontacji z codziennym życiem amerykańskiej metropolii, wikłając ją przy okazji w nieporozumienia z narzeczonym i „fundując" na dodatek miłosną przygodę z jej amerykańskim wybawcą. Wszystkie zdjęcia, łącznie z wnętrzami naturalnymi, były kręcone w oryginalnej scenerii nowojorskiej, na lotnisku im. Kennedy'ego i wielu znanych ulicach. Z jednym wyjątkiem, którym okazała się scena we włoskiej restauracji: Maddalena, rozżłoszczona na narzeczonego, poczyna w furii demolować lokal. Żaden z włoskich restauratorów w Nowym Jorku nie chciał, nawet za sowitą opłatą, użyczyć w tym celu swoich pomieszczeń, znając widocznie bujny temperament swych rodaczek, a argument, że będzie nią sama Sophia Loren, także nie odniósł skutku. W rezultacie tę jedną scenę trzeba było nakręcić we Włoszech, gdzie bez trudu znaleziono odpowiednio szarmanckiego właściciela uroczej trattorii.

MICHAEL BEAM

Upór włoskiej narzeczonej
Sophia Loren

JERZY TOEPLITZ

KARTKI Z KALENDARZA

2 STYCZNIA 1922

MELODRAMAT Z WYDŹWIĘKIEM

Autorką pomysłu filmowej realizacji „Dwóch sierot" była Lillian Gish. To ona zaproponowała D. W. Griffithowi adaptację popularnego melodramatu, który od pół wieku nie schodził ze sceny. Być może, głębszych powodów tej scenariuszowej inicjatywy szukać trzeba w cichym pragnieniu Lillian wystąpienia wspólnie z siostrą — Dorothy. A może po prostu bohaterka „Złamanej lilii", znając upodobania mistrza, wyczuła, że w sztuce Adolfa Dennery'ego i Eugène Cormona kryje się szansa stworzenia wielkiego filmu na miarę „Narodzin narodu" czy „Męczenników miłości"?

D. W. Griffith odniósł się do sugestii aktorki początkowo sceptycznie, ale kiedy zobaczył „Dwie sieroty" we włoskim teatrze, grającym w nowojorskiej dzielnicy „Little Italy" zmienił zdanie. W przedstawieniu ujrzał zalążek przyszłego, ekranowego dramatu, a z występującego zespołu aktorskiego wybrał od razu Francesco Puglia, jako odtwórcę ważnej roli szlachetnego kaleki — Pierre Frocharda. Reżyser zabrał się do pisania scenariusza, którego kanwę fabularną stanowić miała obejrzana we włoskim teatrze francuska sztuka.

Panowie Adolf Dennery i Eugene Cormon nie należeli wprawdzie do elity literackiej Francji, ale byli pisarzami niesłychanie płodnymi i nie mieli nigdy najmniejszych trudności w lokowaniu swych utworów w teatralnym repertuarze. Dennery, sam, a głównie do spółki z innymi, napisał około 200 sztuk, Cormon — przeszło 150. Ilość nie zawsze szła w parze z jakością, ale najwięcej zastrzeżeń można było zgłaszać do oryginalności tej imponującej produkcji. Teofil Gauthier nazwał Dennery'ego „złodziejem obdarzonym dobrym smakiem...". Największy triumf odnieśli obaj panowie, pisząc wspólnie dramat „Dwie sieroty", którego akcja rozgrywała się w Paryżu w XVIII wieku. Wystawiono go po raz pierwszy w roku 1874 w paryskim teatrze „La Porte St. Martin", nieco później w londyńskim „Olympicu" i nowojorskim „Union Square Theatre". Do roku 1907 grano „Dwie sieroty" w Paryżu 1750 razy, na francuskiej prowincji — 2262 razy i za granicą — 1841 razy. Jak na owe czasy — to prawdziwe rekordy popularności.

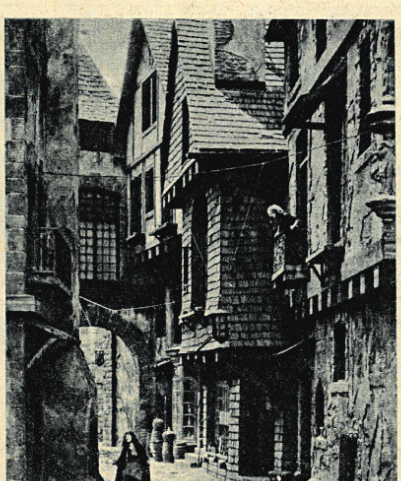
Widzom podobała się łzawa i tragiczna opowieść o losach dwóch sierot, rzekomo sióstr, z których jedną, Henriettę, stara się zdeprawować stary, obleśny markiz, drugą, Luizę, biedną, niewidomą, bierze pod swoją „opiekę" stara jędza „Mama Frochard" i każe jej żebrać, w śniegu i na mrozie, przed kościołem. W sztuce było wszystko: rozpustne zabawy i walka na noże na poddaszu, gabinet szefa policji i szpital dla umysłowo chorych. Okazji do wzruszeń — dreszczów grozy i potoków łez nie brakło. Nawet dziekan francuskiej krytyki, sam Francisque Sarcey, znalazł kilka ciepłych słów dla „Dwóch sierot".

Ale D. W. Griffithowi to wszystko nie wystarczyło. Zapragnął dramat osobisty rzucić na tło wielkiego dramatu historycznego i przeniósł akcję utworu o kilkanaście lat później, do czasów wielkiej rewolucji francuskiej. Mistrz filmowy był z natury moralizatorem i nie pomijał żadnej okazji, by wystąpić z posłaniem do narodu. Na początku lat dwudziestych Ameryka chorowała na „czerwonego straszaka", wszędzie widziała groźne macki radzieckich rewolucjonistów. Griffith uczynił z „Dwóch sierot" swoistego rodzaju polityczny pamflet, z którego można było wyczytać, a raczej zobaczyć, że rządy królów-tyranów są niedobre, ale stokroć gorszy jest motłoch, który dochodzi do władzy. A wnioski, drodzy widzowie, wyciągnijcie sami.

W filmowej wersji fabuła „Dwóch sierot" uległa znacznej przebudowie. W Henrietcie kocha się nie tylko szlachetny kawaler de Vaudry (jak w oryginale), ale także... Danton. Mało tego — uczuciem darzy ją również Robespierre i kto wie, czy to nie zazdrość o kobietę gra rolę w ich politycznej rywalizacji. W filmie jest wszystko: zdobycie Bastylii i gilotyna, która spaść ma na głowę Henrietty, ale w ostatniej chwili, jak zawsze u Griffitha, ocala ją Danton.

Amerykańscy widzowie przyjęli „Dwie sieroty" na premierze, która odbyła się w nowojorskim kinie „Apollo" w dniu 2 stycznia 1922 roku, z entuzjazmem. Zupełnie inne przyjęcie zgotował filmowi Paryż. Wprawdzie francuskie przedstawicielstwo United Artists było dość przezorne, by zmienić nazwiska: Dantona na Brissona, a Robespierre'a na Foure'a, ale niewiele to pomogło. Na premierze młodzież rojalistyczna spod znaku „Action Française" gorąco zaprotestowała przeciwko szkalowaniu monarchii. Do gwizdów przyłączyli się ci widzowie, którym nie odpowiadał sposób przedstawienia rodzącej się republiki. A jeden z dzienników po prostu stwierdził, że *„jest rzeczą niedopuszczalną, by jakiś cudzoziemiec zniekształcał obraz epoki, której błędy i zalety znamy lepiej niż on"*.

W rezultacie niejaki pan Jacques Roullet przyciął i przemontował „Dwie sieroty", redukując ich długość z dwunastu do dziesięciu aktów. D. W. Griffith był zdumiony i zaskoczony reakcją francuskiej publiczności. Pomagali mu przecież w realizacji filmu profesor literatury francuskiej z uniwersytetu w Harvard i markiz de Polignac, którego trudno nawet posądzić o sympatię dla rewolucjonistów. Reżyser w odpowiedzi na ataki oświadczył: *„Jeżeli chcecie już mieć do kogoś pretensję, to nie do mnie. Ja jestem niewinny. Winny jest Charles Dickens, na jego «Opowieści o dwóch miastach» wzorowałem się — i z tej to właśnie książki wywodzą się rewolucyjne sceny mego filmu"*.



Polityczny pamflet
„Dwie sieroty" D. W. Griffitha

„PLAY TIME" (Francja). Jacques Tati, mimo wielu drobnych dowcipów, srodze rozczarowuje. Kieruje się ku anarchicznemu tradycjonalizmowi dla samego tradycjonalizmu.

„HONOR SAMURAJA" (Japonia). Wykracza poza poziom europejskich superlandryn, preparujących zakłamaną historię udanych oblężeń, wygranych bitew i szczęśliwych rębajłów, a zapominających, że w tych bitwach walczyli zgłodniali i udręczeni ludzie.

„NARKOTYK" (Francja — Włochy — NRF). Mistrzowska rola Jeana Gabina i pochwała wartości patriarchalnych, archaicznych, niemodnych, od dawna nieobecnych w kinie francuskim.

„CI WSPANIALI MŁODZIEŃCY W SWYCH SZALEJĄCYCH GRUCHOTACH" (Wielka Brytania — Włochy — Francja). Doborowa stawka międzynarodowego aktorstwa, stare modele samochodów, mnóstwo gagów. Ale gagi te są mniej śmieszne niż w poprzednich filmach Annakina, tempo słabsze.

Nasi recenzenci pisali...

„DWAJ DŻENTELMENI WE WSPÓLNYM MIESZKANIU" (Wielka Brytania). Jeden z dżentelmenów ma skórę czarną, drugi — białą. Świetna warstwa obyczajowa, ale problematyka rasowa została osłabiona przez gorączkę absolutyzacji.

„PIERRE I PAUL, CZYLI ŻYCIE NA RATY" (Francja). Swą niezdolność do ukazania tragizmu człowieka uwikłanego w świat rzeczy, przykrywa reżyser szyderstwem i nienawiścią.

„BYŁ TU WILLIE BOY" (USA). Przy swych awanturniczych pozorach jest to film na tyle bogaty, że można go odczytywać z kilku punktów widzenia. Problem rasizmu pokazano tu jako zderzenie dwóch różnych kultur.

„KRÓL LIR" (ZSRR). Gwałtowność instynktów, dziki i nagi teatr chciwości czy żądzy, nieskrywana brutalność egoistycznych popędów, wszystko to, co Szekspir zamknął w renesansowej „dintojrze" — u Kozincewa jest stonowane powściągliwą i hieratyczną grą aktorów.

Nasze Redaktorze!

Pragnę zwrócić uwagę na sytuację repertuarową w kinach naszego miasta, bowiem żaden kinoman nie może być z niej zadowolony. Swoje żale rozpocznę od DKF-u — instytucji najbardziej zainteresowanej w upowszechnianiu kultury filmowej. Po wielu kłopotach natury organizacyjnej wydaje się, że nasz klub ugruntował swoją egzystencję i wszystko byłoby w porządku, gdyby nie traktowała go po macoszemu gdańska Centrala Wynajmu Filmów. Wiadomo wprawdzie, że repertuar wszędzie ustala się z góry, ale CWF nie dotrzymuje zobowiązań, nie uzasadniając swego postępowania. Tak było z wieloma tytułami, między innymi „Kiedy będę martwy i biały", którego obejrzenie obiecywano nam dwukrotnie. Można jeszcze przeboleć, kiedy zamiast zapowiedzianego filmu oglądamy „Tragiczne polowanie" (którego w Elblągu przedtem nie wyświetlano), ale nie do przyjęcia jest zastąpienie „Strzału w głowę" kiepskim i znanym już filmem „Kaszebe".

Sytuacja w kinach również nie jest najlepsza. Jedno z kin w ramach dni studyjnych wyświetla najczęściej filmy powtórkowe, które albo już były wyświetlane w tym kinie, albo zdążyły obejść ekrany innych kin w naszym mieście. Daremnie czekamy np. na film „Dziękuję, ciociu". Filmy mające krajowe premiery w październiku w najlepszym przypadku trafiają do nas w grudniu; dotyczy to również filmów polskich, np. „Wezwanie".

Wydawałoby się, że jest to sytuacja charakterystyczna dla wszystkich miast prowincjonalnych; tymczasem w sąsiednich województwach jest inaczej. W Słupsku (woj. koszalińskie) wszystkie filmy wyświetlane są o miesiąc wcześniej niż u nas, w Sławnie, nie posiadającym DKF-u wyświetlano niedawno „Zimowe sirocco", o które daremnie zabiegano u nas. W niedalekim Pasłęku (sąsiadującym „o miedzę", ale leżącym już w województwie olsztyńskim) dniom studyjnym można pozazdrościć; obok interesujących nowości wyświetlane są filmy „Kiedy będę martwy i biały" czy „Oto twoje życie".

Nie jest więc chyba w porządku, że prawie stutysięczny Elbląg, w którym są cztery kina (w tym jedno z dniami studyjnymi) i DKF, jest tak upośledzony. Tutejsi kinomani nie widzieli dotąd nawet „Wstrętu" i „Cieni zapomnianych przodków" (i chyba już nie zobaczą). Wydaje się, że gdańska ekspozytura CWF nie spełnia należycie swojej roli.

MARIAN PODGÓRSKI
Elbląg

IDZIEMY DO KINA

I ZNÓW SKACZĘ PRZEZ KAŁUŻE

(Uz zase skaču přez kaluže)

Scenariusz (według książki **Alana Marshalla**): **Ota Hofman** i **Karel Kachyňa**

Reżyseria: **Karel Kachyňa**

Zdjęcia: **Josef Illik**

Muzyka: **Zdenek Liška**

Wykonawcy: Adam — **Vladimir Dlouhy**, jego matka — **Zdena Hadrbolcova**, ojciec — **Karel Hušička**, młynarz Ambroż — **Vladimir Šmeral**, położna Turečkova — **Darja Hajska**, stajenny — **Zdenek Kryzanek**, lekarz w szpitalu — **Oldřich Musil**, siostra przełożona — **Božena Böhmova**, siostra — **Jana Švandova**, proboszcz — **Karel Vlček**, kościelny — **Zdenek Jarolimek**, woźny w szpitalu — **Ladislav Křivaček**, Odpustek — **Bohuslav Čap**, koledzy Adama — **Jan Herodes**, **Dušan Urgošik** i **Aleš Pihon**.

Reżyseria polskiej wersji językowej: **Maria Olejniczak**

Produkcja: Filmove Studio Barrandov (Czechosłowacja) — 1970.

Barwna adaptacja książki australijskiego pisarza Alana Marshalla. Historia chłopca, który po ciężkiej chorobie i ryzykownej operacji potrafił zapomnieć o kalectwie i zrealizować swe marzenia. Bogactwo plastyczne (świetne barwne zdjęcia Josefa Illika), nastrój poezji, nostalgii, zadumy. Nagroda na festiwalu w San Sebastian, liczne nagrody krajowe.

Dodatek: „Koledzy". Scenariusz i reżyseria: **Leokadia Migielska.** Zdjęcia: **Czesław Świrta.** Muzyka: **Piotr Hertel.** Wykonawcy: **Andrzej Bednarzak, Marek Bielawski** i **Ryszard Nadlonek.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1971. Krótkometrażowy aktorski film dla młodzieży.

POD PRĄD

(Kitörés)

Scenariusz: **Peter Bacso** i **György Konrad**

Reżyseria: **Peter Bacso**

Zdjęcia: **Janos Zsombolyai**

Muzyka: **György Vukan**

Wykonawcy: Laci — **Sandor Oszter**, Anna — **Edit Lendvai**, brat Laciego — **Jozsef Ivanyi**, jego żona — **Zsuzsa Högye**, Agnes, żona Laciego — **Zsuzsa Bognar**, inż. Pray — **Tibor Liska**, ojciec Anny — **Laszlo Pataki**, Dragonics — **Ferenc Kallai.**

Produkcja: MAFILM (Węgry) — 1970.

*

Jedna z czołowych pozycji współczesnego kina węgierskiego. Psychologiczny portret młodego robotnika. Celna obserwacja środowiskowa, socjologiczna i moralna. Styl dokumentu. Wiele ról grają aktorzy niezawodowi.

Dodatek: „Szklane tkaniny". Scenariusz: **Antoni Orwiński** i **Konrad Siwecki.** Realizacja i zdjęcia: **Antoni Orwiński.** Konsultacja: **dr inż. Włodzimierz Szczepaniak** i **mgr Tadeusz Żyźniewski.** Komentarz: **Konrad Siwecki.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1970. Barwny film popularnonaukowy.

FAHRENHEIT 451

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (według powieści **Raya Bradbury'ego**): **François Truffaut** i **Jean-Louis Richard**

Reżyseria: **François Truffaut**

Zdjęcia: **Nicholas Roeg**

Muzyka: **Bernard Herrmann**

Wykonawcy: Montag — **Oskar Werner**, Linda i Klarysa — **Julie Christie**, kapitan — **Cyril Cusack**, Fabian — **Anton Diffring**, człowiek z jabłkiem — **Jeremy Spenser**, bibliotekarka — **Bee Duffell**, Doris — **Ann Bell**, Helen — **Caroline Hunt**, Jackie — **Anna Palk**, „Życie Henryka Brularda" — **Alex Scott**, „Kroniki marsjańskie" — **Dennis Gilmore**, „Dialogi Platona" — **Judith Drynan**, „Książę" Machiavellego — **Michael Balfour**, „Klub Pickwicka" — **David Glover**, „Kwestia żydowska" — **Yvonne Blake**, spikerka TV — **Gillian Lewis**, ludzie-książki — **Fred Cox, Frank Cox, John Roe, Earl Younger**, pielęgniarze — **Arthur Cox** i **Eric Mason.**

Produkcja: Vineyard (Wielka Brytania) — 1966.

*

Barwna adaptacja powieści „science-fiction" Raya Bradbury'ego. Przejmująca wizja przyszłości — świata zmechanizowanego i odartego z uczuć. Świat ten uznał, że największą przeszkodą w uniformizacji ludzi są książki.

Dodatek: „Bracia". Scenariusz: **Zdzisław Socha.** Reżyseria: **Grzegorz Królikiewicz.** Zdjęcia: **Jacek Mierosławski.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Dokumentalnych — 1971. Dokument o trzech słynnych polskich gimnastykach — braciach Wilhelmie, Mikołaju i Sylwestrze Kubicach.

BULLITT

(tytuł oryginalny)

Scenariusz (na podstawie powieści **Roberta L. Pike**): **Alan R. Trustman** i **Harry Kleiner**

Reżyseria: **Peter Yates**

Zdjęcia: **William A. Fraker**

Efekty specjalne: **Sass Bedig**

Muzyka: **Lalo Schifrin**

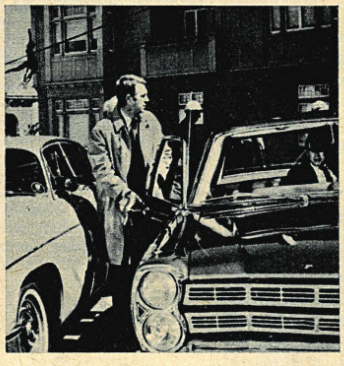
Wykonawcy: Frank Bullitt — **Steve McQueen**, Chalmers — **Robert Vaughn**, Cathy — **Jacqueline Bisset**, Delgetti — **Don Gordon**, Weissberg — **Robert Duval**, kapitan Bennet — **Simon Oakland**, Baker — **Norman Fell**, dr Willard — **George Stanford Brown**, Stanton — **Carl Reindel**, Renick — **Felice Orlandi**, Pete Ross — **Victor Tayback**, Johnny Ross — **Pat Renella**, zabójca — **John Aprea.**

Produkcja: A. Sola Prod. — Warner Bros. — Seven Arts (USA) — 1968.

*

Jeden z dziesięciu najbardziej kasowych filmów wszystkich czasów. Brawurowo zrealizowany dramat sensacyjny, którego bohaterem jest detektyw z San Francisco. Emocjonująca dziesięciominutowa sekwencja pościgu samochodowego po ulicach miasta zyskała sobie taki rozgłos, jak niegdyś — przed laty — wyścig kwadryg z „Ben Hura".

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.



Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drożdżowski	J. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Play Time	4		5	5	5		5	5	5
Honor samuraja	5	4		4			4		4
Dwaj dżentelmeni we wspólnym mieszkaniu	4		4	4		4	4		4
Queimada	4		4				4	4	
Narkotyk	5		3	4			3		4
Ci wspaniali młodzieńcy w swych szalejących gruchotach	4	4	4	3			3	3	3
Kto śpiewa — nie grzeszy	4	3		3			3		
Walka o Rzym	4	3		3				2	
Zielone smugi	4			2				3	
Święta grzesznica	3			3					
Kapitan Korda	3	3					2		2
Tylko jeden telefon	1		3						

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-50-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm, I. Gniewaszew (ZSRR), Wytwórnia Filmów Fabularnych w Barrandovie (Czechosłowacja), Defa Film (NRD), Vineyard (Anglia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), Toho (Japonia), Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Titanus (Włochy), UPI, archiwum.

FILM TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-50-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. Druk: Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 23.XII.1971 r. Zam. 10397 U-71

INDEKS 35304

Wśród wszystkich uczestników plebiscytu rozlosujemy następujące nagrody:

MAGNETOFON
RADIO TRANZYSTOROWE
ZEGAREK NA RĘKĘ
20 KSIĄŻEK WAiF
o tematyce filmowej

Nasz doroczny plebiscyt

ZŁOTA KACZKA 1971

Ogłaszamy kolejny, szesnasty już z kolei, plebiscyt Złotej Kaczki — dorocznej nagrody naszego pisma. Stali Czytelnicy FILMU doskonale znają regulamin Złotej Kaczki, przypomnijmy go jednak tym, którzy po raz pierwszy wezmą udział w plebiscycie. Otóż jego celem jest wybranie trzech najlepszych filmów minionego roku: polskiego pełnometrażowego i krótkiego oraz zagranicznego pełnometrażowego. Filmy, które otrzymają najwięcej głosów, zdobędą Złote Kaczki.

Złota Kaczka jest najstarszą doroczną nagrodą filmową w Polsce. Po raz pierwszy przyznano ją za rok 1956 (laureatami były wówczas filmy „Sprawa pilota Maresza" Leonarda Buczkowskiego i „Ostatni most" Helmuta Käutnera), ostatni raz w zeszłym roku, kiedy w plebiscycie Czytelników zwyciężyły: „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Syn" Ryszarda Czekały i „Piękność dnia" Luisa Buñuela. Wśród czterdziestu laureatów naszej nagrody znalazło się wielu mistrzów kina światowego: Federico Fellini ma trzy Złote Kaczki, Michelangelo Antonioni — dwie, Luis Buñuel — także dwie. Kto otrzyma tę nagrodę za rok 1971 — zależy wyłącznie od Waszych głosów. Czekamy!

Głosowanie odbywa się na zwykłych k a r t a c h pocztowych. Należy na nich wypisać tytuły trzech filmów: dwu polskich — pełnometrażowego i krótkiego — oraz zagranicznego. Kartę prosimy opatrzyć czytelnie imieniem, nazwiskiem i adresem (ważne przy losowaniu nagród!), a także dopiskiem: plebiscyt — i wysłać pod adresem redakcji tygodnika FILM, Warszawa 12, Puławska 61. Termin nadsyłania kart plebiscytowych upływa z dniem 17 stycznia br.

Obok zamieszczamy wykaz filmów wyświetlanych na naszych ekranach kinowych w roku 1971. Są tam wymienione wszystkie polskie filmy pełnometrażowe oraz ciekawsze — naszym zdaniem — filmy krótkie i zagraniczne. Kto chce, może oczywiście głosować także na tytuły, których w naszym wykazie nie ma; pod jednym wszakże warunkiem — muszą to być filmy z zeszłorocznego repertuaru kinowego (nie z telewizji).

FILMY POLSKIE

pełnometrażowe

Południk Zero, Twarz anioła, Przystań, Dancing w kwaterze Hitlera, Pan Dodek, Pejzaż z bohaterem, Kto wierzy w bociany, Pułapka, Pierścień księżnej Anny, Kaszebe, Legenda, Kardiogram, Akcja „Brutus", Dzięcioł, Epilog norymberski, Milion za Laurę, Martwa fala, Nie lubię poniedziałku, Jeszcze słychać śpiew i rżenie koni, Motodrama, Życie rodzinne. Kłopotliwy gość, Wezwanie, Trąd, Tagebuch — dziennik dr. Hansa Franka.

krótkometrażowe

Abakany, Apel, Aqua Pura, Barwa i czerń, Berlinerstrasse — 1 maja 1945, Champion, Chimera na polnej drodze, Chyle pola, Czarne — zielone, Duecik, Dziwni artyści po obu stronach Babiej Góry, Fabryka, Gdańska sztuka kuźnicza, Ile trzeba czasu, żeby zrobić podkowę, Jak nauka wyszła z lasu, Konsul i inni, Kontrapunkt, Korkociąg, Laos — ziemia czerwona, Lekcja, Leśni, Magia Jerzego Nowosielskiego, Muzeum, Na torach, Obrońcy Helu, Okudżawa, Osadnicy, Pasje Jana Matejki, Paweł Wróbel, Powrót mistrza, Poznań 1939 —1942, Przechowalnia, Ratusz Gdański, Re, Rysują, malują, rzeźbią... (Nieoficjalni), Sam wśród ptaków, Science fiction, Steny pod jodłami, Syzyf, Szkoła podstawowa, Walcząca satyra, W lutym 1971, Wojciech Zamecznik, Wspaniały marsz, Zanik serca, Żołnierz godziny nie wybiera.

FILMY ZAGRANICZNE

BOLIWIA: Krew kondora.

BRAZYLIA: Antonio das Mortes.

BUŁGARIA: Żegnajcie, przyjaciele, Cytadela odpowie, Tajemnice Kaliakry, Własne zdanie.

CZECHOSŁOWACJA: Powrót syna marnotrawnego, Niebezpieczna siostrzenica, Pożądanie zwane Anada, Hogo fogo Homolka, Piekielny miesiąc miodowy, Święta grzesznica.

FRANCJA: Siedem dni gdzie indziej, Landru, Czarodziej Fabio, Okruchy życia, Jestem niewiernym mężem, Czas życia i miłości, Tristana, Nie pije, nie pali, nie podrywa, ale..., Erotissimo, Wielkie wakacje, Pierre i Paul, czyli życie na raty, Zerwanie, Play Time, Trzy kroki w szaleństwo, Narzeczona pirata.

HISZPANIA: Polowanie.

JAPONIA: Saga o dżudo, Kobieta kot, Pawana dla zmęczonego, Honor samuraja.

JUGOSŁAWIA: Horoskop, Krwawa bajka, Lilika, Cygan Burdusz, Kto śpiewa, nie grzeszy.

KUBA: Lucia, Odyseja generała José, Pierwsza szarża na maczety.

NRD: Młoda kobieta z roku 1914, Effi Briest, Ambasadorowie nie mordują, Tino Rinnelt porwany.

NRF: Sceny myśliwskie z Dolnej Bawarii, Kot i mysz.

RUMUNIA: Zaginiony, Michał Waleczny.

STANY ZJEDNOCZONE: Zbieg z Alcatraz, Popierajcie swego szeryfa, Złoto Mackenny, Ucieczka w kajdanach, Incydent, Sto karabinów, Wahadło, Sklep z modelkami, Słodka Charity, Z zimną krwią, Próba terroru, Niewolnicy, Obława, Cyrk straceńców, Był tu Willie Boy.

SZWECJA: Jankes.

WĘGRY: Oblicze, Co się zdarzyło z profesorem, Sokoły, Podróż dookoła mojego mózgu, Modelka, Marzenia miłosne, Film o miłości, Korona śmierci.

WIELKA BRYTANIA: Pamiętaj o rocznicy ślubu, Isadora, Mademoiselle, Z dala od zgiełku, Nie do obrony, Oliver!, Hrabina z Hongkongu, Dziki i swobodny, Przywilej, Dwaj dżentelmeni we wspólnym mieszkaniu.

WŁOCHY: Dziennik schizofreniczki, Fräulein doktor, Pięści w kieszeni, Fatalny dzień, Medea, Komisarz Pepe, Nic o niej nie wiedząc, Dziękuję cioci, Lekarz kasy chorych, Gott mit uns, Faustyna, To także Włosi, Quiemada.

ZSRR: Kąt padania, Oskarżeni o zabójstwo, Pani ambasador, W misji specjalnej, Początek, Listy miłosne, Szczęście Anny, Plac Czerwony, Czerwony namiot, Król Lir, Dworzec Białoruski, Siedem dziewcząt kapitana Zbrujewa, Przejazdem w Moskwie, Wyzwolenie (część III), Czajkowski, Zielone smugi.